SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Сергей Александрович Базунов
  -
  - Введение
  - Глава I. Воспитание и образование
  - Глава II. Первая опера и ее судьба
  - Глава III. Первое путешествие за границу
  - Глава IV. Новые неудачи
  - Глава V. «Русалка»
  - Глава VI. Положение Даргомыжского в России как артиста и вторая поездка его за границу
  - Глава VII. «Каменный гость»
  - Глава VIII. Последние годы жизни и смерть
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16

- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19

Сергей Александрович Базунов Александр Даргомыжский. Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк С. А. Базунова

С портретом Даргомыжского

Введение

Печатая в 1875 году некоторые материалы для биографии А. С. Даргомыжского, В. В. Стасов замечал, что сведения о жизни и личности великого музыканта, дотоле известные, вообще отличались чрезвычайною неполнотой и скудостью и что этот пробел должны пополнить публикуемые им материалы. И нужно сказать, что материалы эти действительно оказались и важны, и обширны. Правда, они все-таки далеко не полны. Оставляя много пробелов в области фактов, оставляя иное в тени и обо многом позволяя лишь догадываться, они, однако, в высшей степени ценны, так как дают возможность сделать многочисленные и важные выводы, с разных сторон освещающие личность и жизнь великого композитора.

В ряду этих материалов несомненно первое место занимает «Автобиография» А. С. Даргомыжского. Написанная автором еще в 1866 году, она печаталась в извлечениях сначала в «Нувеллисте» в 1866 году, а затем в журнале «Музыка и театр» в 1867 году и только в 1875 году стала известна публике в своем настоящем и целом виде. Ввиду понятной важности такого документа мы займемся им ниже с особенным вниманием.

Не менее важное значение имеет и переписка композитора, впервые напечатанная г-ном Стасовым тогда же и под тем же общим заглавием. Эта обширная переписка представляет собою несколько отдельных коллекций писем Даргомыжского к разным лицам и особенно хорошо освещает личность композитора в период от сороковых годов до самой его смерти. Всего коллекций четыре, они включают в себя 74 письма.

Независимо от этих и так уже богатых материалов, г-н Стасов постарался собрать все сведения, какие можно было добыть о покойном композиторе в 1874 – 75 годах. Вследствие его приглашения некоторые лица, наиболее близко знавшие композитора, например сестра покойного, Софья Сергеевна Степанова, сообщили ему тогда же все, что им было известно о жизни Александра Сергеевича.

Свод известий этого рода г-н Стасов также включил в число своих «Материалов» и, таким образом, действительно имел право сказать, что пробел в наших сведениях о жизни и личности Даргомыжского перестает существовать. В самом деле, полного пробела уже нет. Мы не знаем всего, что хотели бы знать о великом композиторе, но знаем достаточно, чтобы судить о жизни и личности того, кто оставил нам такие бессмертные образцы искусства.

Итак, обратимся к тому материалу, который дают нам указанные важные источники[1].

Глава I. Воспитание и образование

Происхождение. – Домашнее воспитание. – Первые учителя. – Ранние способности. – Музыкальное образование. – Вступление в свет. – Первые произведения. – Встреча с М. И. Глинкой. – Изучение теории музыки. – Служба.

Александр Сергеевич Даргомыжский происходил из старинной дворянской семьи. Его матерью была урожденная княжна Козловская, из смоленских дворян, отцом – Сергей Николаевич Даргомыжский, достаточный смоленский помещик. Наш композитор родился 2 февраля 1813 года и почти до пятилетнего возраста прожил с семьею в деревне. Только в конце 1817 года семейство Даргомыжских переселилось в Петербург. Из периода самого раннего детства композитора сохранилось известие, что гениальный ребенок начал говорить очень поздно, именно не ранее, как на пятом году от рождения, так что родители его уже думали, что ему суждено всю жизнь оставаться немым.

По обычаю тогдашнего времени, обязательному для всякой семьи с достаточными средствами, все воспитание мальчика совершалось дома под руководством приходящих учителей и учительниц. Таким же порядком начато было и его музыкальное образование, и в 1819 году ему дали первую учительницу фортепианной игры, некую девицу Луизу Вольгеборн, которую в 1821 году заменил учитель Адриан Трофимович Данилевский, бывший, по словам Даргомыжского, «весьма хорошим музыкантом». Когда мальчику пошел десятый год, родители сочли нужным пригласить еще и учителя игры на скрипке.

Такая заботливость, направленная именно на музыкальное образование ребенка, оправдывалась очень вескими обстоятельствами; она объясняется теми необычайными и несомненными музыкальными способностями, какие маленький Даргомыжский проявлял с самого раннего детства. Необыкновенная музыкальность и общая талантливость натуры ребенка резко бросались в глаза всем знавшим его. Так, по одному сохранившемуся известию, он «с самого детства обнаруживал решительную наклонность к искусствам и в особенности к театру. Он сам устраивал маленькие кукольные театры и сочинял для них нечто вроде водевилей». Там же мы читаем, что «семи лет от роду ему дали фортепианного учителя (речь идет, конечно, об упомянутом выше А. Т. Данилевском), с которым он вечно спорил, потому что больше занимался сочинением маленьких сонат и рондо, чем изучением механизма

фортепианной игры». Эту удивительную, столь рано проявившуюся наклонность к самостоятельному творчеству подтверждает в автобиографии и сам Даргомыжский. «Страсть и прилежание мое к музыке были так сильны, – говорит он, – что я, несмотря на многочисленные уроки, которые должен был приготовлять для приходящих русских и иностранных учителей, на одиннадцатом и двенадцатом году моего возраста уже сочинял самоучкой разные фортепианные пьески и даже романсы».

Как же относился учитель Данилевский к этим детским опытам композиции своего гениального ученика? С точки зрения педагогики и дисциплины, быть может, хорошо, но совсем не в интересах позднейших биографических изысканий, когда становится ценным все, что мог оставить по себе великий человек, будь это даже самый первый детский лепет пробуждающегося гения его. Г-н Данилевский попросту уничтожал эти композиции, и Даргомыжский находит такое обстоятельство «забавным».

«Забавно, – говорит он, – что Данилевский не любил поощрять меня к сочинениям и уничтожал мои рукописи. Однако некоторые из них уцелели и поныне хранятся у меня».

Автобиография писалась в 1866 году, значит, тогда эти любопытные документы еще существовали, но где теперь они? Конечно, утрачены, как и многие более поздние и более важные произведения Даргомыжского. Известно, например, что в 1828 – 29 годах, то есть пятнадцати – шестнадцати лет от роду, успев уже познакомиться с некоторыми элементарными правилами теории и порядочно владея техникою игры на двух инструментах, он написал несколько дуэтов для фортепиано и скрипки, несколько квартетов и так далее. Куда потом девались все эти сочинения, на это никто не мог бы дать ответа…

Изучение фортепианной техники Даргомыжский закончил под руководством известного в свое время Шоберлехнера. Это был, по-видимому, действительно хороший музыкант. Будучи учеником знаменитого Гуммеля, он, без сомнения, имел методу и мог передать Даргомыжскому отличные технические приемы. К тому же он не был только пианистом-педагогом по профессии, словом – не был ремесленником. Он был, как видно, думающий и понимающий человек и, разгадав художественную натуру своего ученика, не замедлил отличить его среди других: не колеблясь, объявил он Даргомыжского первым своим учеником и занимался с ним особенно внимательно. Чтобы судить о влиянии его руководства и результатах разумного преподавания, достаточно прочесть хотя бы следующие строки из автобиографии Даргомыжского:

> «В 1830-х годах я был уже известен в петербургском обществе как сильный пианист. Шоберлехнер называл меня первым своим учеником. Ноты читал я, как книгу, и участвовал во многих любительских концертах… Лучшие артисты, как то: Бем, Мейнгардт, Ромберг, – оставались мною довольны».

Заметим также, что всех этих успехов наш музыкант достиг, будучи очень молодым: в 1830 году, например, ему едва исполнилось 17 лет. Сама же достоверность показаний Даргомыжского не может подлежать никакому сомнению, ибо скромность, какою отличался композитор, подтверждается всеми свидетельствами, а в автобиографии его нет не только преувеличений, но, наоборот, звучит постоянно такая чрезмерная умеренность, что подчас становится даже досадно. К тому же приведенные сведения автобиографии находят себе подтверждение у таких лиц, знавших Даргомыжского, как, например, М. И. Глинка и А. Н. Серов.

Так, первый, описывая свое знакомство в 1833 году с Даргомыжским, говорит между прочим: «Когда он сел за фортепиано, то оказалось, что этот маленький человек *был очень бойкий фортепианист*»…

Со своей стороны А. Н. Серов в письме к В. В. Стасову, написанном в 1844 году, рассказывает о нашем композиторе следующее:

> «В субботу отдал мне визит Даргомыжский. Он непременно требовал посмотреть мои сочинения. Я ему показал почти все, что у меня есть в несколько понятном для чтения виде. Он рассматривал (потому что читает музыку в голове, как книгу, совершенно свободно) внимательно и сказал: „Видна неопытность, но талант несомненный“. Он человек весьма прямодушный, и от него мне это было весьма приятно слышать… Последние слова его были: „Je vous conseille de travailler fortement“[2].

Обращаем особенное внимание читателя на приведенное письмо: это документ, имеющий важное биографическое значение. Оно свидетельствует о том художественном чутье, каким обладал Даргомыжский, с уверенностью угадавший „несомненный талант“ в слабых попытках молодого Серова, тогда еще никому не известного. Оно свидетельствует и о благородной натуре нашего музыканта: чуждый всякой мелочности, зависти или опасений за собственную славу, он обращается к молодому

начинающему конкуренту со словом авторитетного ободрения, в котором тот более всего и нуждался. Наконец, оно прямо свидетельствует о „прямодушном“ характере Даргомыжского.

Однако эта характеристика относится к более поздней эпохе жизни композитора, до которой мы еще не дошли. Возвратимся же к прерванному рассказу.

Успехи молодого музыканта не ограничивались одним фортепиано. Лет девяти – десяти, как мы уже сказали, он начал учиться игре на скрипке, причем учителем приглашен был какой-то П. Г. Воронцов, о котором, впрочем, никаких сведений не сохранилось. Зато из автобиографии мы узнаем о тех успехах, каких добился Даргомыжский, изучая скрипку. Они были столь же блестящи, как и успехи его в фортепианной игре. По крайней мере, участвуя в те же тридцатые годы в квартетах, он мог исполнять вторую скрипку и альта, по собственным словам его, „безукоризненно“. А мы уже знаем достоверность „собственных слов“ Даргомыжского, так же как и точность его художественных оценок. Что касается знакомства с вокальною музыкой, – знакомства столь необходимого ему как будущему оперному композитору, то первоначальные сведения об этом предмете он усвоил от некоего Цейбиха, у которого брал уроки пения. Мы уже сказали, что музыкальное образование Даргомыжского ведено было с самого начала по очень широкому плану и систематично, насколько это было возможно при домашнем воспитании того времени…

Итак, в начале тридцатых годов наш молодой музыкант, имея не более 18-ти лет от роду, уже успел вступить в свет и быстро упрочил за собою репутацию симпатичного и талантливого композитора. Образование его – и общее, и музыкальное – признано было законченным, и при врожденной склонности к творчеству, всегда отличавшей Даргомыжского, молодой музыкант естественно должен был проявить себя теперь большим количеством музыкальных произведений, каково бы ни было их художественное достоинство. Такого оборота дела мы вправе ожидать на основании самых элементарных психологических соображений. Исходя из тех же соображений, можно было бы предугадать даже и характер новых произведений молодого композитора. Это непременно будут вещи эффектные, блестящие и, разумеется, неглубокие, написанные, конечно, не без грамматических ошибок; ибо хотя образование восемнадцатилетнего композитора и было признано законченным, однако, например, в теории своего искусства он, как мы видели, не пошел дальше элементарных правил, усвоенных от учителя пения Цейбиха. В действительности все

именно так и случилось. В 1831 – 32 годах, то есть 18-ти лет от роду, наш музыкант действительно набросился на творческую работу и, по словам автобиографии, успел за это время написать „множество блестящих сочинений для фортепиано и скрипки, два квартета, несколько кантат и множество романсов“. Но какими качествами обладали эти во множестве изготовленные произведения и как они были написаны, об этом лучше всего свидетельствует сам правдивый автор их, говоря: "… конечно, не без ошибок». Действительно, большинство этих разнообразных и скороспелых произведений серьезного художественного значения не имели, и неизбежная дань молодости была, таким образом, отдана.

Но, чтобы читатель имел правильное представление об этих ранних опытах нашего музыканта, мы все-таки должны напомнить, что в лице Даргомыжского мы имеем дело с талантом первостепенной величины, с такою художественной силой, которая способна была побеждать, по-видимому, все препятствия. Талант его был так велик, что не мог не проявиться даже при самых неблагоприятных условиях. Так, и в данном случае, несмотря на недостаток технических сведений по теории, несмотря на молодость и совершенную неопытность композитора, в массе им тогда написанного отыскалось немало такого материала, который по меньшей мере подлежал изданию. И действительно, некоторые из этих сочинений были тогда же напечатаны. Больше того, публика отнеслась к ним восторженно и кое-какие вещи сохранили свое значение целые десятки лет спустя. В числе последних можно назвать некоторые тогдашние романсы Даргомыжского: «Дева и роза», «Каюсь, дядя», «Ты хорошенькая», «Камень тяжелый», «Голубые глаза», «Владыко дней моих», «Баба старая» и другие.

Такова сила прирожденного, настоящего таланта!

Но Даргомыжский обладал не только большим непосредственным талантом. Сверх того он был наделен большим запасом ума и здравого смысла и потому скоро понял, что с теми образовательными средствами, какими он располагал, нельзя было рассчитывать на серьезный успех. Понять это помогли ему, впрочем, и некоторые случайные внешние обстоятельства. Именно, после двух лет (1831 – 32) описанной творческой деятельности, в 1833 году Даргомыжский встретился с М. И. Глинкой, тогда уже человеком зрелого возраста, успевшим вступить на путь самостоятельного национального творчества. Новаторские идеи, которые сделали его знаменитым и впоследствии обессмертили его имя, в то время уже созрели в душе великого композитора. Михаил Иванович уже готовил к

постановке оперу «Жизнь за Царя». Словом, у него было чему поучиться молодому начинающему музыканту; для этого от последнего требовались только светлый ум и неиспорченное художественное чувство, а мы знаем, что тем и другим Даргомыжский обладал в достаточной степени. Поэтому нет нужды уверять читателя, что, познакомившись с Глинкою, Даргомыжский воспользовался его идеями и артистическим примером во всем объеме их благотворного влияния.

Однако скажем сначала два слова о самой встрече обоих композиторов.

М. И. Глинка описывает этот эпизод со свойственною ему добродушною шутливостью, не забывая маленького роста, «пискливого сопрано» и даже смешного (хотя несомненно тогда модного) костюма Даргомыжского, – на нем будто бы были голубой сюртук и красный жилет или что-то в этом роде. Впрочем, вот это описание, заимствованное из «Записок» М. И. Глинки:

> «Приятель мой, огромного роста капитан… Копьев, любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человека в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепиано, то оказалось, что этот маленький человек был очень бойкий фортепианист, а впоследствии весьма талантливый композитор, Александр Сергеевич Даргомыжский».

Рассказ Даргомыжского выдержан в более серьезном тоне.

«В 1833 году, – говорит он, – познакомился я с М. И. Глинкою. Одинаковое образование, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас, несмотря на то что Глинка был десятью годами старше меня. Мы в течение двадцати двух лет сряду были с ним постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях» и проч. Далее Даргомыжский говорит об образованности, которую он находил у Глинки, и о своем искреннем уважении к его таланту. («Автобиография» А. С. Даргомыжского).

Нужно еще сказать, что, сблизившись с Глинкою, Даргомыжский познакомился вместе с тем и с некоторыми из его задушевных приятелей, составлявших кружок, к которому в то время принадлежал автор «Жизни за Царя». Особенно полезным оказалось для молодого композитора знакомство с Н. В. Кукольником, о «дельных советах» которого упоминается и в автобиографии. Вот эти-то дельные советы Кукольника, а главное, близкое общение с многоопытным Глинкою убедили

Даргомыжского прежде всего в том, что музыкальное образование его, которое он считал законченным, было очень далеко от окончания. Он понял, как мало он знаком с теорией и насколько необходима основательная теоретическая подготовка для всякого желающего писать музыку. В то же время Даргомыжский видел, что Глинка, перед талантом которого он благоговел, оставил легкую стезю романсов и работает над грандиозным оперным произведением: в 1834 году Михаил Иванович проводил уже первые репетиции оперы «Жизнь за Царя».

Принимая участие в этих репетициях и постепенно знакомясь с произведением Глинки, Даргомыжский далее заметил, что, кроме общих теоретических познаний, оперный композитор должен в совершенстве владеть искусством оркестровки, – искусством, которого в то время вовсе не знал наш музыкант. И, обдумывая все, он приходил к убеждению, что главная и наиболее серьезная цель современного композитора есть создание оперы, но что прежде чем приняться за такое грандиозное предприятие, нужно много и серьезно учиться. Вот к каким результатам привело на первых же порах влияние на Даргомыжского М. И. Глинки, а может быть, и дельные советы Н. В. Кукольника.

Когда главный вопрос был, таким образом, решен и молодой музыкант твердо вознамерился учиться прежде всего теории, он обратился за руководством и помощью опять к тому же Глинке, который передал ему привезенные им из Берлина рукописи профессора Дена. Нечего и говорить, что на эти рукописи Даргомыжский набросился с жадностью и даже счел нужным собственноручно переписать их от доски до доски. Вслед за тем он с головою погрузился в изучение произведения берлинского профессора.

Как же подвигалось это изучение, как давалась Даргомыжскому теория Дена без живого руководительства автора рукописей? По словам композитора, работа шла очень успешно и подвигалась быстро. Конечно, это обстоятельство делает честь столько же способностям талантливого ученика, сколько ясности и доступности сочинения берлинского профессора. При всем том нельзя обойти молчанием и одно побочное обстоятельство, о котором вскользь упоминает в автобиографии сам Даргомыжский. Именно, познакомившись с главными основаниями серьезной музыкальной теории, он отзывается о трудностях, связанных с изучением ее, как о мнимых, кажущихся трудностях и объясняет легкость, с какою он усвоил «мнимые премудрости генерал-баса и контрапункта», тем, что «с детства был к тому практически подготовлен». Действительно, это последнее обстоятельство никак нельзя упускать из виду.

Благодаря своим многочисленным практическим опытам композиции, а также благодаря своему гениальному художественному чутью выдающийся по своим способностям ученик неминуемо должен был до многого додуматься гораздо прежде, чем вычитал это из лекций профессора Дена. А для многого, что было в этих лекциях теоретически нового, Даргомыжский имел готовую почву, готовые иллюстрации практического опыта. Неудивительно поэтому, что и без личного руководства учителя молодой композитор легко и быстро усвоил все важнейшие положения музыкальной теории и вскоре мог перейти к изучению оркестровки.

Вот как излагаются все описанные события в автобиографии:

> «Пример Глинки, – *говорит Даргомыжский,* – который тогда (в 1834 году) с помощью моею и капельмейстера Иоганниса делал оркестром князя Юсупова первые репетиции оперы своей „Жизнь за Царя“, и дельные советы Н. В. Кукольника заставили меня серьезнее заняться изучением теории музыки. Глинка передал мне привезенные им из Берлина теоретические рукописи профессора Дена. Я списал их собственною рукою, скоро усвоил себе мнимые премудрости генерал-баса и контрапункта, потому что с детства был к тому практически подготовлен, и занялся изучением оркестровки».

Первые практические опыты оркестровки молодому композитору пришлось сделать для благотворительных концертов, в которых он в то время участвовал вместе с Глинкою. По словам Даргомыжского, «опыты эти были удачны»…

Так завершилось музыкальное образование Даргомыжского. По времени окончание дела относится приблизительно к 1835 году. Теперь у него руки были, так сказать, развязаны, технические затруднения устранены, общение с Глинкою обогатило его запасом артистических идей, и молодой композитор мог беспрепятственно использовать свой прирожденный талант для решения задач более крупных и серьезных, чем до тех пор. В следующей главе мы увидим, каковы были первые шаги молодого таланта на новом для него поприще оперной композиции.

Но, доведя наше повествование до 1835 года, мы не можем умолчать об одной биографической подробности, относящейся именно к 1831—1835 годам. Мы говорим о служебной деятельности Даргомыжского, продолжавшейся в течение указанных лет. Службу его мы назвали, однако, лишь

биографическою подробностью, и в самом деле она была, как кажется, делом более номинальным, чем действительным, и никакого влияния на жизнь или характер нашего музыканта не оказала. Обычаем тогдашнего времени требовалось, чтобы молодой дворянин служил и на службе получил чин. Согласно этому обычаю и Даргомыжский, лишь только образование его было закончено, то есть 18-ти лет от роду, поступил на службу в Министерство двора, по контрольной части. Там получил он традиционный чин титулярного советника и в 1835 году поспешил выйти в отставку. Оно и понятно. Он готовил себя в жизни совсем не для «контрольной части», и дальнейшие планы его не имели ничего общего с канцелярией.

Глава II. Первая опера и ее судьба

Проект оперы «Лукреция Борджиа». – Опера «Эсмеральда». – Бездействие театральной дирекции и проволочки с постановкой оперы на сцене. – Романсы и другие мелкие произведения. – Кантата «Торжество Вакха». – Тяжелое душевное состояние. – Отъезд за границу.

Овладев в достаточной степени теорией и расширив, под влиянием знакомства с Глинкою, свои артистические взгляды, Даргомыжский почувствовал естественное желание испытать окрепшие силы, взявшись за какую-нибудь крупную и серьезную художественную задачу. Благодаря примеру Глинки такою задачей, само собою, представлялась опера. На ней мог он испытать силу своего дарования, в нее он вложит всю сумму своего таланта и приобретенных знаний. За сюжетом дело, разумеется, не могло остановиться. При том страстном оживлении, в котором находился молодой музыкант, никакие затруднения для него не существовали.

В самом деле, сюжет был очень скоро найден; будущая опера должна была называться «Лукреция Борджиа», и Даргомыжский находил избранную тему чрезвычайно благодарной для музыкальной обработки. С необыкновенной быстротой был составлен план оперы, и началась собственно музыкальная работа.

Дело подвигалось быстро и, по-видимому, успешно. Композитор писал номер за номером, не помышляя ни о чем, кроме своей работы, но по отзывам опытных и понимающих людей сам выбор сюжета был во многих отношениях неудачен и крайне неудобен. Некоторые из близких композитору лиц полагали даже, что избранный Даргомыжским сюжет совершенно неуместен в те времена в России. Все эти соображения заставили нетерпеливого композитора наконец остановить работу, а вслед за тем, по совету В. А. Жуковского, Даргомыжский и вовсе прекратил начатое дело, успев написать уже несколько номеров задуманной оперы. Он сам убедился в непригодности избранного сюжета.

Однако эта неудача отнюдь не уменьшила и не потушила творческой энергии композитора. Разочаровавшись в первом сюжете, он скоро отыскал другой, избрав в качестве либретто «Эсмеральду» Виктора Гюго. Опять деятельность нашего музыканта закипела с прежней энергией, и, по словам автобиографии, «работа шла быстро». В самом деле быстро, ибо из той же автобиографии мы узнаем, что в 1839 году опера была

уже «окончена, переведена на русский язык и представлена в дирекцию театров». Быстрота, с какою было выполнено это обширное и сложное предприятие, становится особенно замечательной, если принять во внимание, что новое произведение было первым оперным опытом Даргомыжского, что, стало быть, в то время у него не было еще ни навыка, ни опыта, способных ускорить работу, и что новизна дела неизбежно создает массу непредвиденных и разнообразных затруднений, которые новичку приходится преодолевать лишь при помощи упорного труда. При всем том факт остается фактом: опера была написана действительно в такой короткий срок, в какой едва ли справился бы с подобною задачей самый энергичный и опытный композитор. Чему приписать это обстоятельство? Второе крупное произведение Даргомыжского – опера «Русалка» – подвигалось, напротив, очень медленно; однако последнюю свою работу, оперу «Каменный гость», композитор писал опять с тою же лихорадочною быстротою. Быть может, в этот первый раз Даргомыжского поддерживали еще энергия молодости, нетерпеливая жажда скорого успеха и счастливое незнакомство с неудачами и разочарованием…

Однако, увы! Неудача, а вместе с нею разочарование были уже не за горами и не заставили себя долго ждать. За первыми несбывшимися надеждами не сбылись и последующие, а за ними и дальнейшие; за первою неудачею последовали новые, причем ни талант, ни энергия, ни удивительное терпение композитора – словом, ничто не спасало его от этих фатальных неудач. Они протянулись по всей жизни Даргомыжского, отравляя ее и постепенно окрашивая в скорбные тона горечи и разочарования. Эти же тона впоследствии заметно проявились и в автобиографии, так же как и во многих из писем нашего музыканта… Но возвратимся к последовательному изложению событий.

Мы уже сказали, что в 1839 году вполне оконченная опера была представлена в дирекцию театров, и молодой композитор, без сомнения, ожидал скорого принятия ее, постановки на сцене, а затем – и столь вероятного успеха. На деле же вышло совсем не то. Дирекция, правда, не отказала в принятии оперы, но и согласия на принятие тоже не давала, так что произведение Даргомыжского попросту лежало, не принятое и не отвергнутое, причем автору предоставлялось вооружиться терпением и ждать. Положение получалось, таким образом, весьма странное, ибо прошел год, за ним другой, потом третий, а автор по-прежнему ждал, и даже приблизительно нельзя было сказать, сколько времени предстояло ему «ждать» еще. При этом не нужно

предполагать, что Даргомыжский бездействовал: напротив, по собственным словам его, он хлопотал, старался, просил, – просил о каком-нибудь решении, но все напрасно. Требовалось, между прочим, одобрение оперы со стороны официальных музыкантов, но не за этим стояло дело, ибо, по словам Даргомыжского, опера лежала, «несмотря на одобрение ее капельмейстерами театров». Можно себе представить душевное состояние пылкого, нетерпеливого музыканта в продолжение всего этого долгого времени.

Наконец, после очень продолжительных ожиданий, опера была принята, то есть было решено в принципе, что она будет поставлена на сцене; однако когда именно состоится постановка, по-видимому, не определили. Время проходило, опера все не попадала на сцену, и положение композитора ни в чем существенно не менялось. В 1843 году, то есть через четыре года после окончания и представления оперы в дирекцию театров, один из друзей Даргомыжского, В. Г. Кастриото-Скандербек, прислал ему из провинции письмо, в котором спрашивал друга о судьбе его детища. В ответе Даргомыжского (от 10 августа 1843 года) нельзя не подметить несколько смущенного тона. Он спешит сообщить, что опера принята, но все-таки не может сказать, когда она будет поставлена на сцене, и шуткою старается прикрыть свое огорчение. Вот небольшая выдержка из этого письма:

«Ты спрашиваешь меня, любезный друг… что поделывает моя „Эсмеральда“?.. Несмотря на все бури, поднятые против этой несчастной девочки, которой вся вина в том только, что она явилась на свет непрошеная, она была принята театральною дирекциею, которая, однако же, до сих пор (в августе 1843 года!) всё находит препятствия сделать ее публичною, к чему она предназначена[3]. Я, со своей стороны, вооружился терпением и жду! Можно, кажется, по всей справедливости пропеть мне французский романс: „Beau chevalier, attendras longtemps!“ [4]»

Затем прошел и еще год, пятый по счету со времени окончания оперы, а она по-прежнему лежала, ожидая обещанной постановки на сцене, и по-прежнему нельзя было рассчитать даже гадательно, сколько времени продлится еще это томительное ожидание. В глазах композитора все дело начинало принимать характер самой странной мистификации, особенно когда за этим пятым последовали еще целых три года подобных же проволочек. Да, опера «Эсмеральда» попала на сцену восемь лет спустя после окончания и представления ее в театральную дирекцию, именно лишь в декабре 1847 года, да и то благодаря обстоятельствам совершенно случайным. Но о них мы еще поговорим ниже.

Что же делал бедный музыкант во время этих долгих лет ожидания? Разумеется, он не сидел сложа руки; но нельзя также сказать, чтобы эта неслыханно своеобразная неудача не отозвалась вовсе на его личности, так же как и на самом характере его деятельности. Неудача эта произвела на него самое гнетущее впечатление. Изменился не только личный характер композитора, но и деятельность его в известной степени приняла другое направление, отклонившись от намеченного пути. Столкнувшись с такой жестокой неудачей при создании своего первого крупного произведения, он поневоле возвратился к работам более мелким, где не требовалось по крайней мере одобрения и дозволения дирекции театров. Таким образом, в период времени между 1840 и 1844 годами им было написано множество мелких сочинений, преимущественно романсов, но также немало вещей, имевших разное специальное назначение. Создавал он такие вещи для любительских спектаклей, для разных музыкальных альбомов и т. п. В 1842 году, например, как некогда М. И. Глинка, Даргомыжский принимал участие в серенадах, происходивших на Черной речке, и по этому случаю также должен был писать соответствующие цели пьесы. Что касается романсов, написанных в это время, то мало сказать, что они имели успех; нет, впечатление, ими производимое, было гораздо больше того, что называется успехом: публика принимала их со все возрастающим восторгом. В своем письме к Кастриото-Скандербеку от 21 января 1844 года Даргомыжский говорит по этому поводу следующее: «Здесь, в Петербурге, романсы мои до такой степени поются, что и мне надоели». «Однако, – прибавляет композитор, – все еще изредка пишу новенькие». Популярность этих произведений Даргомыжского была так велика, что в 1843 году его романсы пришлось выпустить полным собранием. Издание это было поручено некоему содержателю музыкального магазина Ли, который обязался напечатать собрание романсов (числом 30) в пяти частях, по шесть романсов в каждой, но затем выпускал издание весьма неаккуратно, так что, например, третья часть появилась лишь в начале следующего, 1844 года.

К числу произведений того же периода, то есть начала сороковых годов, относится и известное сочинение Даргомыжского «Торжество Вакха». В качестве лирической оперы это произведение следует, конечно, причислить к крупным работам, но дело в том, что законченную форму оперы оно получило значительно позже; в описываемый же период, когда наш музыкант всецело находился под впечатлением неудачи со своим первым оперным произведением, такая крупная работа была ему очевидно не по силам. Те несколько номеров, которые

он успел написать в начале сороковых годов, озаглавив их «Торжество Вакха», он сам называл лишь кантатою и полную разработку своей темы отложил до более благоприятного времени. «Кончать ее (оперу „Торжество Вакха“), – говорит он в автобиографии, – мне не хотелось, не слыхав еще на сцене и в оркестре первой моей оперы». Так называемая кантата «Торжество Вакха» состояла не более как из пяти номеров.

Другой крупный художественный замысел, относящийся к началу сороковых годов и по тем же причинам не получивший осуществления в описываемый период, был приведен в исполнение также лишь гораздо позже. Мы говорим об опере «Русалка». Первая мысль об этом капитальном произведении относится к 1843 году; но, упоминая о нем, Даргомыжский говорит следующее (в письме к Кастриото-Скандербеку, от 10 августа 1843 года): «У меня в голове новая опера, но плохо осуществляется». Одним словом, как уже было замечено, под влиянием неудачи с «Эсмеральдой» крупные предприятия стали для композитора на время невозможными.

Но, ограничив свое творчество лишь мелкими работами, Даргомыжский не переставал внимательно следить за всеми выдающимися явлениями в музыкальном мире. Музыка, всякие музыкальные дела, все, что имело какое-нибудь отношение к любимому искусству, – все это по-прежнему оставалось насущным и главным интересом его жизни. Как раз во время его томлений по поводу безнадежного положения злополучной «Эсмеральды» в музыкальном мире прогремела опера Глинки «Руслан и Людмила», поставленная на сцене в ноябре 1842 года. Известно, как сдержанно, чтобы не сказать холодно, приняла публика этот chef-d'oeuvre знаменитого композитора. Тем более ценным и симпатичным представляется вполне здравое и сочувственное отношение к опере Глинки Даргомыжского. В его отзывах о «Руслане» проявились обычное его художественное чутье и правильное понимание артистических намерений Глинки. Вот, для примера, один из таких отзывов. Отвечая на просьбу Скандербека о присылке печатавшегося тогда «Руслана», он писал ему: «Вот славная вещь, которая не достигла своей цели! А сколько надо таланта и труда, чтобы написать ее! Много есть номеров, которыми я от души восхищаюсь». Письмо написано лишь несколько месяцев спустя после первого представления…

Так проходили для нашего композитора эти томительные годы ожидания. Хуже всего было то, что с каждым новым годом эти ожидания становились очевидно все более и более напрасными, и постепенно в сердце бедного музыканта начало закрадываться холодное отчаяние. Напрасно он всячески боролся

с тяжелым душевным состоянием, его одолевавшим, отдавался другим артистическим задачам, усиленно возбуждал в себе интерес к чужим художественным работам. Его усилия не вели ни к чему. Он не мог забыть возмутительной, несправедливой неудачи, постигшей собственное его создание, его первую крупную работу, – работу, на которой он думал испытать свои силы, которая должна была, так сказать, решить его артистическую судьбу и определить его дальнейшие художественные планы. Напрасно он вооружался терпением, всячески крепился и отшучивался в ответ на вопросы друзей и знакомых о положении его оперы. Невыносимо страдала в нем столь законная в художнике артистическая гордость; он пытался скрывать свое горе, но это не всегда удавалось, и по временам оно слышалось очень явственно в его разговорах, в его письмах, а позднее отозвалось и в самой автобиографии. Чаще всего меланхолическое настроение его принимало форму печальных общих рассуждений, за которыми осязательно скрывалось так много лично выстраданного! Вот два или три образца таких общих рассуждений.

В письме композитора к Кастриото-Скандербеку от 10 августа 1843 года мы читаем следующее:

> «Что касается терпения и твердости характера, о котором ты говоришь, верно то, что все испытываемые художником неудачи, прежде чем толпа успеет понять его, были бы в состоянии истощить вконец его терпение, если бы природа не одарила талантливого человека утешительною способностью: вполне уединяться в продолжение долгих часов и забывать про толки людские и даже про существование прочих людей для того, чтоб предаваться неизъяснимой склонности, влекущей его производить на свет различные одолевающие его ощущения. Я думаю, что главный двигатель у художника к труду – это его любовь к искусству, а потом уже идет наслаждение передавать другим нить собственных своих идей».

И, изложив эти общие соображения, Даргомыжский в понятной последовательности переходит к судьбе своей «Эсмеральды». В том же письме композитор рассказывает, как знаменитый художник Брюллов простодушно расспрашивал его о том, «какие виды» он имеет относительно своего произведения, причем очевидно не сознавал, сколько страдания он причинял композитору своими расспросами. Даргомыжский отвечал ему в тоне небрежной шутки.

> «Я ответил ему, – *говорит он,* – что сравниваю первую славу с молодою девушкою, хорошенькою, но капризною, которой хочешь сделаться любовником, но которая тебя еще не любит. Вообрази себе, сколько надобно употребить для этого обольщений; как она противится, плачет и уступает только силе. Зато какой потом ряд наслаждений, когда… когда наконец она начинает тебя любить!..»

Но уже совсем не шуткою звучат заключительные слова того места автобиографии, где композитор рассказывает грустную историю своей «Эсмеральды». В этих словах Даргомыжский дает горькую, однако правдивую и настоящую оценку того значения, какое имела эта неудача для всей его артистической карьеры.

> «В 1839 г., – *читаем мы там,* – опера была окончена, переведена на русский язык и представлена мною в дирекцию театров. Несмотря на одобрение ее капельмейстерами театров, несмотря на все постоянные мои хлопоты, старания и просьбы поставить ее на сцену, „Эсмеральда“ пролежала у меня в портфеле целые восемь лет. *Вот эти-то восемь лет напрасного ожидания, и в самые кипучие года жизни, легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность*».

Но пора окончить эту главу. После пятилетних напрасных ожиданий, с 1839 по 1844 год, не видя впереди никакой надежды на исполнение своего заветного желания увидеть «Эсмеральду» на сцене, композитор наконец почувствовал, что терпение его истощилось. Тогда он махнул на все рукою и решил, не ожидая ничего долее, уехать за границу. Путешествие должно было успокоить и рассеять его, а новые впечатления – помочь забыть всю тягость пережитых на родине ощущений. Отъезд был назначен на 23 сентября 1844 года.

Глава III. Первое путешествие за границу

Благотворное влияние путешествия. – Знакомство с заграничными музыкальными деятелями. – Образ жизни Даргомыжского в Париже. – Отзывы об артистическом мире Франции. – Характер композитора. – Возвращение в Россию. – Результаты путешествия.

Надежды, которые возлагал Даргомыжский на свою заграничную поездку, оправдались в значительной мере. Путешествие действительно очень успокоило его и рассеяло мрачные думы, одолевавшие его в последние годы на родине. Оно же помогло если не забыть неудачу с первой оперой – совсем забыть о ней едва ли было возможно, – то по крайней мере отнестись к ней более спокойно, хладнокровно и, наконец, даже скептически. Да, заграничное путешествие между прочим показало ему, что скептическая точка зрения во всей истории с «Эсмеральдой» была с его стороны единственно правильною и вполне законною точкою зрения. Если это не совсем понятно, скажем яснее.

За границей наш композитор имел случаи встречаться со многими знаменитыми, даже европейски знаменитыми музыкантами того времени, с одной стороны, и дельными, образованными критиками, с другой. И всегда его встречало лишь восхищение его крупным талантом, безусловное признание этого таланта и самое сердечное отношение, которое представлялось тем более ценным, что оно было свободно от всяких побуждений лести или своекорыстных расчетов. Все это можно было, конечно, сравнивать с приемами, пониманием и критическою опытностью отечественной театральной дирекции, которая, имея в руках крупное произведение Даргомыжского, столько лет не могла уяснить себе, годится ли его опера для сцены или нет. Сравнения эти порождали в результате скептическое отношение к критическим способностям упомянутой дирекции. А раз став на эту точку зрения, музыкант уже не мог более негодовать и получил возможность спокойно переждать те оставшиеся три года, которые понадобились почтенной дирекции, чтобы додуматься до признания за Даргомыжским таланта и постановки его оперы на сцене.

Но и помимо приведенных соображений путешествие это имело самые благотворные последствия, в частности даже и относительно постановки «Эсмеральды» на сцене. Ибо в связи с

путешествием русского композитора в некоторых органах заграничной печати стали появляться сочувственные отзывы о его таланте и произведениях, и Даргомыжский не без основания полагает, что отзывы о нем иностранных газет немало содействовали дозволению со стороны дирекции поставить оперу его в России. В самом деле, кажется, не другое что, а именно эти иностранные аттестации всего более повлияли на решение театральной дирекции, по крайней мере в автобиографии Даргомыжский прямо заявляет: «По возвращении моем из-за границы удалось мне выхлопотать себе, в виде милости (?!), дозволение на постановку „Эсмеральды“ в Москве». Таким образом, этот удивительный эпизод был исчерпан, и композитор по поводу его присутствия в своей жизни мог произнести заключительную сентенцию: все хорошо, что хорошо кончается.

Мы уже сказали, что за границей Даргомыжский, между прочим, успел познакомиться со многими тогдашними знаменитостями европейского музыкального мира. Из числа этих знаменитостей наиболее известными были Обер, Галеви, Мейербер, также директор Брюссельской консерватории Фетис и другие. Общение с ними и разностороннее влияние их, без сомнения, принесло русскому композитору немалую пользу во многих отношениях, особенно же тем, что давало обильный материал для наблюдения, изучения и всякого рода сравнений. Вместе с тем он мог глубже всмотреться в самого себя, в особенности своего дарования и уяснить себе определеннее собственные свои художественные задачи. Вот в самых общих чертах те благотворные результаты, которые дала Даргомыжскому его заграничная поездка. Но обратимся к самому путешествию.

Главным источником наших сведений об этом путешествии служат письма композитора к его отцу. В этих письмах наш музыкант описывает свою жизнь в Париже, куда он добрался через Бельгию и Брюссель. Посмотрим же, как проходила его жизнь в столице Франции.

В первом его письме, помеченном декабрем 1844 года, мы читаем следующее: «Надо вам сказать, что я теперь покуда живу парижанином, т. е. в 9 часов утра надеваю шляпу и иду в ближайший кофейный дом пить кофе и читать журналы. Не интересуясь политикою, я читаю обыкновенно „Le Corsaire“, „Le Charivari“, „Le Tintamarre“ и тому подобные». Надо сказать, что легковесность этих изданий вовсе не была секретом для композитора; он хорошо понимал, что журналы эти «наполняются глупою, но часто смешною бранью на всех и на все без разбора», но в них же он находил всевозможные музыкально-театральные

отчеты и рецензии, которые и занимали его по преимуществу. Не интересуясь политикой, он очень внимательно следил за французскою музыкой и парижским театром вообще. В самом деле, первое, очень длинное письмо его, так же как и последующие, почти целиком посвящено отзывам о театрах, музыкальных и драматических пьесах, концертах, певцах, певицах и т. п. Таким образом, уже по одним этим коротким сведениям мы можем заключить о том, что более всего занимало Даргомыжского в Париже и как проходило его время. В конце того же письма он прибавляет еще: «Сижу часто дома за своими фортепианами и мараю бумагу…»

Так шло дело в декабре. Новый год Даргомыжский встретил у М. И. Глинки, который зиму 1844/45 года проводил, как известно, также в Париже. Последнее обстоятельство было, конечно, очень благоприятно для нашего композитора, давая ему возможность поддерживать личные сношения с гениальным земляком. Что касается самого Глинки, то из всех биографий, а более всего из собственных автобиографических «Записок» его известно, как удачно автор «Руслана» умел сочетать серьезные художественные интересы с очень веселыми развлечениями. В описываемую зиму к числу серьезных вещей следует отнести его известный концерт, впервые познакомивший французскую публику с его талантом; что же касается его частной жизни, то добрейший Михаил Иванович и в эту зиму не упускал случая повеселиться и проводил время довольно приятно в кругу молоденьких певиц и актрис. Приведем мимоходом сделанное Даргомыжским описание маленького новогоднего празднества, или бала, у Глинки, в котором наш музыкант также принимал участие.

> «Новый год, – *рассказывает он,* – встретил я ежели не очень весело, то по крайней мере очень живо. Я был на бале у Глинки. Милые ученицы его, с примесью некоторых возвратившихся из Петербурга маскарадных француженок, выпили с нами пуншику и шампанского. Танцы были очень анимированы[5]. Кавалеры были большею частью пожилые русские господа. Надо вам сказать, что пожилые люди с деньгами наслаждаются в Париже, как боги на Олимпе. Француженки уверяют их, что они в самой лучшей поре жизни, разоденут их в лаковые сапоги, модное платье, напялят на руки белые перчатки и таскают их по кофейням и театрам. А тех, которые очень щедры, даже ревнуют. Между прочими дамами была на бале Глинки Désirée Mayer, которая была у нас и актриса, и маскарадная дама. Она в

> восхищении от России, как я от концерта консерватории, превозносит русских и поет русские песни… Я возвратился домой в два часа ночи. Это еще в первый раз в Париже: обыкновенно я уже дома прежде 12-ти часов». (Из письма к С. Н. Даргомыжскому от 6/18 января 1845 года).

Так весело проведен был этот вечер. Но едва ли нужно упоминать, что такое простодушное веселье, нимало не отвечавшее настроению, как и вообще характеру Даргомыжского, было случаем совсем исключительным. Тотчас после Нового года опять началась обычная для композитора жизнь, посвященная по преимуществу музыке и художественным интересам вообще. Соответственно серьезному образу жизни и общество его составляли главным образом артисты, музыканты и проч. Личность и дарование Даргомыжского, как видно, производили впечатление, ему удивлялись, удивлялись его музыкальным способностям. «Многие иностранные артисты, – говорит он, – удивляются, что я мог изучить музыку в варварской России».

Но если иностранные артисты имели причины удивляться Даргомыжскому и его музыкальным ресурсам, то про него самого нельзя сказать, чтобы за удивление он щедро платил тою же монетою. Совсем напротив. Его музыкальная опытность (в то время ему было уже около 32 лет) и сильно развитое художественное чутье не позволяли ему слишком много увлекаться, и его отзывы об артистическом мире Парижа не только весьма сдержанны, но часто даже строги. Исключение составили концерты Парижской консерватории, которыми он восторгался от души, большей же частью он бывал очень далек от восхищения. Например, в начале самого первого письма из Парижа он дает уже такой нелестный отзыв о парижской опере вообще: «Французскую большую оперу можно сравнить с развалинами превосходного греческого храма. Видя обломки этого храма, художник может заключить о величине и изяществе самого храма, а между тем храма уже не существует». И затем, оценивая отдельных деятелей оперы, Даргомыжский старается доказать, что перед ним действительно лишь развалины и обломки стройного здания прежней большой оперы. Отзывы его об итальянской опере Парижа не менее строги. Но когда дело доходит до оценки драматического театра (Gymnase dramatique), стены которого, по выражению композитора, «ежедневно трещат от прилива парижского tiers-état» [6], то для характеристики театра и его публики Даргомыжский рассказывает виденную им там пьесу из русских нравов «Ivan le moujik» [7]. Так как рассказ

этот хорошо характеризует, между прочим, и самого рассказчика с его насмешливо-саркастическим литературным стилем, то мы считаем небесполезным привести его здесь почти целиком. Дело происходило так. Придя однажды по своему обыкновению в кофейню, композитор прочитал в нескольких журналах похвальные рецензии упомянутому «Ivan le moujik». Эта новинка являлась, по-видимому, текущей театральной злобой дня. «Но каждый из журналов, – повествует Даргомыжский, – начинал рассказ свой разным именем. „Corsaire“ пишет Shépiloff, seigneur russe, и проч., „Charivari“ пишет Shouvaloff, seigneur russe, „Journal des Débats“, который тоже хвалит водевиль, пишет Balishoff, seigneur russe, и проч. Это возбудило мое любопытство. Я заплатил шесть франков и отправился смотреть „Ivan le moujik“. Первое, что я увидел на афишке, было: Bachouloff, seigneur russe… Теперь вот водевиль. (Следует описание совершенно нелепой подделки под русские нравы, которое мы пропускаем. Но вот его окончание в передаче Даргомыжского. Дело происходит на балу у помещика Башулова… – *Авт.*) Seigneur Bachouloff, чтоб унизить Ивана-мужика, велит ему взять поднос и подносить питье гостям. Иван-мужик (крепостной Башулова, но уже знаменитый певец) бросает поднос на пол. Башулов велит кнутовать Ивана-мужика. Гости выходят в другие комнаты, а на место их является крепостной казак, в виде knoutier en chef[8], и при нем еще два knoutiers и один sous-knoutier[9]. Приносят кнут совершенно такой, как наши кучерские кнуты. Я того и глядел, что разложат бедного Ивана-мужика; но вышло совсем наоборот. Ольга (невеста Ивана-мужика) перехватила какую-то вольную оду, положенную на музыку г-ном Башуловым во время немилости его auprès du tzar[10], и явилась как раз тут с этой музыкой, писанной рукою Башулова. Иван-мужик стращает господина, что покажет эту оду и музыку великому князю, который, не забудьте, тут же на бале (в нелепом фантастическом каком-то костюме), и Башулов с испуга пишет вольную Ивану-мужику и Ольге, которые оканчивают водевиль словами: „Au diable la Russie – allons-nous-en en France, le pays de la liberté et des arts!“ [11]. А я, выходя из театра, подумал: „Au diable le théâtre du Gymnase, allons nous en au café où l'on prend du chocolat“ [12]. Театры я нахожу разорительными. Но и в них часто ходить надоест».

По поводу приведенного рассказа мы уже сказали, что он имеет некоторое значение, главным образом как материал для характеристики самого Даргомыжского, его отношения к явлениям известного рода и, наконец, литературной его манеры и стиля. В самом деле, нельзя не признать справедливым вообще то положение, что в литературных произведениях автора неизбежно

отражаются все основные черты его характера и личности, и замечание это особенно применимо к Даргомыжскому и его писаниям. Отличительные свойства его манеры писать и даже его языка как нельзя более соответствовали всему складу его ума и главным особенностям характера, – мы говорим, конечно, о Даргомыжском описываемого периода, то есть когда умственный и нравственный облик его уже успел сложиться.

Итак, какие же особенности ума и характера всего более отразились в литературных образцах нашего композитора?

Читая эти образцы, то есть автобиографию и письма Даргомыжского, мы прежде всего поражаемся необыкновенной ясности и точности, так же, как и меткости изложения, ему свойственным, и эти особенности одни, без помощи каких-либо других указаний, могли бы дать нам достаточное представление о главных свойствах его ума, ума ясного и точного прежде всего. Как известно, для того чтобы точно и ясно изложить какую-нибудь идею, нужно вполне и досконально овладеть ею, и только тогда получаются желаемые меткость и краткость, будет ли то краткость определения, сравнения, характеристики или еще чего-то. Просмотрите же писания Даргомыжского, и вы будете удивлены именно его меткостью и особенно краткостью: будучи всегда содержательным и понятным, он умел оставаться кратким.

Другими особенностями его писаний являются выразительность, всегдашняя живость и какая-то особенная упругость слога. Нужно сказать, что это уже не столько свойства собственно ума человека, сколько его темперамента, натуры, и натуры несомненно талантливой. Эти свойства свидетельствуют о наличии известного запаса нервной энергии и общей даровитости природы. Они ярче всего проявляются в способности человека всегда быть интересным, овладевать вниманием читателя или слушателя и увлекать его за собою. О чем бы такой человек ни говорил, какой бы специальный вопрос ни разбирал, вы захотите дослушать его до конца и вам не будет скучно. Применяя сказанное к нашему композитору, мы можем лишь отослать читателя к его литературным произведениям. Обратитесь к автобиографии и письмам Даргомыжского, и вы найдете там все указанные особенности изложения, вы почувствуете талантливую натуру автора… Итак, общая даровитость натуры, большой запас живости и нервной энергии, ясный и точный ум – вот основные черты, которые должны составить характеристику личности нашего композитора. Это, так сказать, главные и постоянные элементы его природы.

Но помимо этих постоянных, прирожденных свойств в натуре Даргомыжского были еще и другие элементы, явившиеся

результатом разных житейских испытаний, разочарований, неудач – словом, всей совокупности условий, называемых житейским опытом, который развил в нем наклонность к сарказму, к желчной насмешке и, временами, к горькой иронии, объясняемой пережитыми им тяжелыми страданиями. Но когда этот замечательный человек не находил нужным скрывать свое истинное чувство под обманчивой оболочкой смеха, тогда оно проявлялось в более правдивой форме постоянной, глубокой, задумчивой печали. Нечего и говорить, что в основе ее лежал тот же житейский опыт, те же пережитые страдания. Мы уже имели случай упомянуть, как заметно отразились эти последние свойства характера композитора на содержании и форме его автобиографии и многих писем. Ограничивая пока нашу характеристику приведенными немногими и, конечно, неполными чертами, возвратимся к прерванному рассказу.

Последнее письмо к отцу, писанное Даргомыжским из Парижа, относится к февралю 1845 года. Вскоре после этого композитор собрался в обратный путь, направляясь, как и приехал, сначала в Бельгию. В Брюсселе ему хотелось еще раз повидаться с директором консерватории Фетисом, с которым он успел познакомиться и сойтись особенно близко. Брюссельский профессор понимал и, по-видимому, ценил особенно высоко дарование Даргомыжского, который естественно отвечал ему самым искренним расположением; таким образом, дружеская связь эта, основанная на взаимном влечении, оказалась очень прочною и сохранилась надолго. Известно, что в своем сочинении «Biographies des musiciens» [13] Фетис отвел впоследствии почетное место русскому музыканту, и это обстоятельство имеет то особое значение, что биографические сведения о Даргомыжском, там сообщаемые, почерпнуты автором от самого композитора.

Во время этого же путешествия, на обратном пути в Россию, Даргомыжский побывал и в Вене, где прожил около двух недель, проводя время очень разнообразно и приятно. Его старинный приятель В. Г. Кастриото-Скандербек, которого он там неожиданно встретил, состоял членом венского артистического общества «Concordia» и потому имел случай познакомить Даргомыжского со многими музыкантами, литераторами и другими представителями венского артистического мира. И нужно сказать, что эти знакомства были очень небесполезны для нашего композитора: они создавали ему некоторого рода известность и имя за границей и в то же время обогащали его полезными впечатлениями, какие, конечно, можно было почерпнуть в обществе образованных артистов Запада. По

возвращении в Россию Даргомыжский долго и с удовольствием вспоминал это короткое время, проведенное им в австрийской столице.

Наконец в последних числах марта 1845 года наш композитор возвратился на родину. Существует его письмо из Варшавы от 30 марта, а 19 мая 1845 года он писал тому же Скандербеку уже из Петербурга. В это время наш музыкант был, значит, уже окончательно дома и теперь мог подвести итоги своего путешествия. Каковы были эти итоги, об этом прежде всего свидетельствует то же письмо от 19 мая.

> «Советую тебе, – *пишет своему другу Даргомыжский,* – прошататься по Европе до осени; а к зиме приезжай к нам в Питер… Шестимесячного путешествия для тебя довольно будет, чтоб убедиться, что нет в мире народа лучше русского и что ежели существуют в Европе элементы поэзии, то это в России».

Но, кроме такого патриотического убеждения, усвоенного Даргомыжским, заграничное путешествие привело ко многим другим весьма важным результатам. Он вернулся в значительной мере обновленным, бодрым и восстановившим свои нравственные силы, чему способствовал главным образом сердечный прием, оказанный ему за границей в среде артистического мира. Теперь наш композитор знал, что он может и должен работать, что он имеет к тому все основания; что ему нет никакой надобности избегать капитальных задач и что именно они-то и должны составить его ближайшую цель. Если же по этим вопросам какой-нибудь дирекции театров угодно было оставаться при особом мнении, то это было ее дело, не касавшееся композитора вовсе. При наступившем подъеме духа его волновали теперь только насущные художественные задачи. Такими очередными задачами, конечно, нужно было считать начатую оперу «Торжество Вакха» и проект оперы «Русалка»; на них внимание композитора должно было направиться прежде всего. И действительно, уже в упомянутом письме к Кастриото-Скандербеку от 19 мая 1845 года Даргомыжский писал: «Летом, когда мои переедут на дачу, буду обдумывать новую оперу („Русалку“)… „Вакханки“ (то есть „Торжество Вакха“) начинаю инструментовать».

Глава IV. Новые неудачи

Постановка на сцене и успех «Эсмеральды». – Окончание оперы «Торжество Вакха» и отказ театральной дирекции принять оперу на сцену. – Жалкая постановка «Эсмеральды» на петербургской сцене. – Разочарование. – Музыкально-педагогическая деятельность Даргомыжского. – Работа над оперой «Русалка». – Концерт 1853 года.

Мы уже сказали, что Даргомыжский возвратился из-за границы в самом бодром настроении. Пользуясь этим счастливым расположением духа, он, не теряя времени, принялся за дело и легко находил в себе силы, с одной стороны, работать, а с другой – относиться спокойно и с должным равнодушием к разным мелким неприятностям, которые, разумеется, не заставили себя долго ждать. Так, например, сообщая в приведенном выше письме к Скандербеку о своих музыкальных предположениях и занятиях, он уже тогда прибавлял, что «многие смеются и не понимают: из чего я бьюсь». Такое отношение «многих» однако нимало не беспокоило теперь композитора, и, предоставляя желающим смеяться, он продолжал энергично работать. Одновременно наш музыкант возобновил хлопоты о постановке на сцене «Эсмеральды», и, как мы уже говорили, старания его на этот раз увенчались успехом. 5 декабря 1847 года опера была в первый раз дана на сцене московского театра и, к утешению композитора, имела большой успех.

Ниже мы еще будем иметь случай сказать несколько слов о значении этой оперы в ряду других произведений Даргомыжского, теперь же отметим лишь то обстоятельство, что этот первый сценический успех произвел на композитора чрезвычайно отрадное впечатление. Свой успех он называл настоящим, потому что, «живя постоянно в Петербурге, не имел в Москве ни единой знакомой души». Вообще он очевидно придавал ему значение, и в этом убеждении его поддерживали многие компетентные знатоки и ценители тогдашней оперной музыки. Так, например, когда в 1851 году «Эсмеральда» была в первый раз дана на сцене Александрийского театра в Петербурге, то, по словам Даргомыжского, *лучшие и истинные артисты, каковы Гензельт, Ласковский, Тамбурини и другие любители искусства, остались довольны*. «Многие пришли, – говорит он в письме к Скандербеку от 24 февраля 1852 года, – послушать мою оперу во второй и третий раз, и все любезно отдали справедливость моей музыке. Особенно Маурер, этот бесспорно лучший знаток в Петербурге, три раза прослушавший мою оперу,

тронул меня следующими словами: „Я стар и откровенен, г-н Даргомыжский, потому что мне больше нет надобности кому бы то ни было льстить; так я вам скажу напрямки, что для нынешнего времени ваше произведение слишком хорошо“.»

При таком положении дел прилив энергии у нашего музыканта, естественно, увеличился еще более. После первого успеха «Эсмеральды» в Москве, в конце 1847 года, композитор ускорил труд над оперой «Торжество Вакха» и, окончив ее в 1848 году, поспешил представить свою работу на рассмотрение театральной дирекции.

Но тут постигла Даргомыжского новая неудача, еще более тягостная, чем неудачи предыдущие. Не делая на этот раз никаких проволочек, как это было прежде, театральная дирекция прямо и положительно забраковала оперу и отказалась поставить ее на сцене.

Это было уж слишком! Восемь лет тяжелого, напряженного выжидания для того, чтобы на избранном пути можно было сделать первый шаг; восемь лет страданий, понятных вполне лишь автору-художнику; хлопоты, бесполезные домогательства, унизительные просьбы – все это нужно было перенести, и, как теперь выяснялось, перенести напрасно, потому что второй шаг по тому же артистическому пути все равно оказывался невозможным! Удар был чересчур силен, и недавняя энергия композитора поколебалась.

Положение дел оказывалось, таким образом, весьма мрачным. Чего мог наш композитор ожидать в будущем? Что могло ожидать его дальнейшие работы, если бы он их предпринял, – работы, не имевшие шансов даже появиться перед публикою? Что могло теперь создать нашему музыканту имя, авторитет, артистическую репутацию, необходимые для дальнейшей деятельности? Только «Эсмеральда», нарастающий успех этого единственного известного публике крупного произведения Даргомыжского? Но, упомянув о первом успехе этой оперы в Москве и затем отчасти в Петербурге, мы еще ничего не говорили о дальнейшем развитии его. Рассмотрим же этот вопрос несколько подробнее.

Мы уже видели, что из Москвы опера скоро перебралась в Петербург, на сцену Александрийского театра, и здесь встретила одобрение тогдашних ценителей музыки. Основываясь на этом-то одобрении, Даргомыжский и говорит в своей автобиографии, что в Петербурге опера имела успех. На самом же деле, если только под словом успех понимать благоприятное впечатление, производимое пьесою на публику в целом, а не впечатление отдельных лиц, – на самом деле петербургский успех

«Эсмеральды» был очень проблематичен. По причинам, зависевшим не столько от достоинств или недостатков самого сочинения, сколько от исключительно плохой постановки оперы, успех ее в Петербурге оказался даже более чем сомнительным. Вот как описывает его сам композитор (в письме от 24 февраля 1852 года): «Ты хочешь знать, любезный друг, как произошла история с моей оперой „Эсмеральдой“ в Петербурге? Ее могли дать всего только три раза… Так как здешнее общество глубоко презирает русскую оперу, то слушателей и любопытных собралось очень немного». Затем в числе этих немногих Даргомыжский упоминает еще о «шарлатанах из так называемых знатоков», которые «ушли с половины представления под тем предлогом, что исполнение в такой степени дурно, что, несмотря на достоинство сочинения, нет сил дослушать до конца». К этому нужно прибавить, что дурное исполнение, как и вообще из рук вон плохая постановка были вовсе не предлогом, а самой печальной действительностью. По крайней мере в автобиографии сам композитор говорит, будто бы успех получился, «несмотря на сокращение многих номеров музыки, на замен написанного мною блестящего балета *вставною венгерской полькой* (!) и на скудную, даже жалкую монтировку».

Итак, только три представления, скудная и даже жалкая монтировка, какая-то венгерская полька вместо балета, – вот условия, при которых публика должна была знакомиться с первой оперой Даргомыжского. На что, на какие благие результаты мог рассчитывать многострадальный автор, – на какой успех и на какую будущность своих дальнейших произведений?.. Впрочем, дело с «Эсмеральдой», пожалуй, еще можно было бы поправить, поставив оперу на излюбленной публикою и богатой средствами итальянской сцене Петербурга. Известный певец тогдашней итальянской труппы Тамбурини принялся даже хлопотать о разрешении включить «Эсмеральду» в свой бенефис. Но несчастья преследовали Даргомыжского до конца. Тамбурини получил отказ, на итальянскую сцену опера не попала, так что композитору поневоле приходилось отказаться от всяких надежд и махнуть на все рукою. В своей автобиографии Даргомыжский передает изложенные эпизоды холодно, равнодушно и сдержанно, заканчивая свой рассказ короткой, но тем более знаменательной фразой: «Драматическое творчество мое охладело…» Но не так равнодушно отметит будущий историк русской музыки тот поразительный в летописях искусства факт, что гениальный композитор, будущий автор таких капитальных произведений искусства, как «Русалка» и «Каменный гость», находясь в самой лучшей поре жизни, в самом расцвете творческих сил, мог

оказаться угнетенным внешними обстоятельствами, от него не зависевшими, в такой степени, что «драматическое творчество его охладело», было парализовано!..

Последние неудачи очень тягостно подействовали на Даргомыжского и его настроение. Приостановилось исполнение всех крупных музыкальных проектов, оставлена была работа над «Русалкою», и жизнь композитора проходила довольно скучно и уединенно, как об этом несколько раз упоминается в письмах его к Скандербеку в 1851—1853 годах. Впрочем, уединение всего более соответствовало тогдашнему его душевному состоянию. Само здоровье его очевидно начинало расстраиваться, что видно, например, из следующего письма композитора к тому же Скандербеку (от 1 ноября 1850 года):

> «Я рад, – пишет Даргомыжский между прочим, – что ты продолжаешь заниматься музыкой. Работай усерднее, покуда здоров: я на опыте начинаю узнавать, что болезни и недуги вдруг нагрянут на человека и хотя не могут уничтожить в нем силы творческой, но беспрерывно останавливают его в труде исполнительном. Со мною, например, не бывает двух недель сряду, чтобы физическая боль не отвлекала меня от работы. Задумаешь в мгновение, создашь в утро, а обработка и изложение должны ждать здоровых часов, которые стали редки».

Нужно сказать также, что мрачному настроению художника немало способствовало и общее положение тогдашнего музыкального искусства в России. Даргомыжский, хотя и парализованный в своей личной деятельности, не мог, конечно, безучастно относиться к общим судьбам искусства и следил за ним весьма пристально и постоянно. Но все, что он кругом себя видел, было более чем неутешительно. Лучший представитель русской музыки Глинка именно в это время как-то отодвинулся во вкусах публики на второй план и был как бы забыт. Надо всем безраздельно господствовала итальянская опера, итальянская музыка или же музыка еще более невысокого, совсем уличного достоинства.

> «Сожалею, – *писал, например, Даргомыжский в начале 1852 года,* – что музыкальное искусство так упало у нас. Ты себе представить не можешь, что за сочинения имеют здесь (то есть в Петербурге) успех: цыганские арии да польки самого пошлого свойства. На итальянской сцене ставят Верди и Алари: все общие места, приправленные

страшнейшим шумом» (Из письма к Скандербеку).

Падение музыкальных вкусов среди тогдашней публики было действительно очень велико. Только немногие настоящие ценители искусства способны были разобраться в неисходной путанице господствовавших музыкальных понятий и говорили о печальном положении дел, когда ради музыкального хлама забывался такой художник, как Глинка. Конечно, к числу этих немногих понимающих людей принадлежал и наш композитор, отзывы которого о Глинке в эту печальную эпоху становятся как-то особенно выразительны в своем сочувствии. Вот некоторые образчики таких отзывов:

> «Ежели Глинка у тебя в деревне, – *пишет Даргомыжский своему другу Скандербеку,* – то обними его от меня и скажи, что, несмотря на то что он не пишет ко мне и оказывает ко мне нерасположение, я все так же принимаю участие в его творениях и с необыкновенным удовольствием проигрываю всем, кто ни бывает у меня, его музыкальные очерки, из коих особенно нравится мне „Souvenir d'une mazurque". Глинка человек – как и все мы, грешные, а талант он, в глазах моих, зело великий», и проч. «Имеешь ли ты, – пишет он тому же лицу в другом письме, – какое-нибудь известие о Глинке? Я знаю только, что он все еще живет в Варшаве, но пишет ли? Вот главный пункт. Я считаю произведения его весьма важными, не только для русской, но даже вообще для всякой музыки. Все, что ни выходит из-под пера его, – ново и интересно» (Из писем к Скандербеку от 25 апреля и 30 сентября 1848 года).

Даргомыжский не был, конечно, публицистом и потому не мог выступить в защиту Глинки печатно, но он делал что мог, содействуя его популярности примером личного своего отношения к его произведениям. И если такого авторитетного личного примера оказывалось недостаточно, то это уже во всяком случае не была вина Даргомыжского.

Что касается собственной творческой деятельности нашего композитора в эту печальную эпоху его жизни, то она поневоле ограничивалась менее крупными и не для сцены писанными произведениями, ибо, как уже было его собственными словами сказано, «драматическое творчество его охладело». После испытанных неудач он опять начал писать романсы, песни, арии, дуэты, трио и тому подобные отдельные вокальные сочинения, которые, конечно, легко находили издателей, принимались

публикою самым сочувственным образом, но, разумеется, не могли удовлетворить автора, сознававшего теперь более чем когда-либо, что созревшие силы не следовало бы так разменивать и можно было бы употребить с пользою для целей более крупных…

Кроме этих творческих работ, которым композитор отдавал свои силы, он положил в описываемую эпоху немало труда и на деятельность другого рода, именно на деятельность музыкально-педагогическую. Как автору недавно поставленной на сцене оперы, а также многочисленных романсов и других произведений вокальной музыки ему постоянно приходилось вращаться среди певцов, певиц и дилетантов-любителей. При этом он, конечно, успел очень основательно изучить все свойства и особенности человеческого голоса, так же как и искусство драматического пения вообще, и постепенно сделался желанным преподавателем всех выдающихся любительниц пения петербургского общества. Таким образом, около описываемого периода времени популярность его уроков была особенно велика и своих учениц он, по собственным словам, считал десятками. «Могу смело сказать, – пишет Даргомыжский в автобиографии, – что не было в петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками или по крайней мере моими советами…»

В этих и подобных им занятиях наш композитор искал удовлетворения томившей его жажды художественной деятельности и был доволен уже тем, что время проходило у него не без пользы. О крупных же художественных предприятиях он старался не думать…

Однако если справедливо то, что наш музыкант старался не задаваться крупными музыкальными планами, то так же справедливо будет сказать, что эти старания не всегда приводили к успешным результатам. Творческая способность была в нем так сильна и заявляла о себе так настоятельно, что никакие внешние препятствия и доводы благоразумия не могли вполне парализовать или заглушить ее. Притом же со слов Даргомыжского мы уже знаем, что «все испытываемые художником неудачи, прежде чем толпа успеет понять его, были бы в состоянии истощить вконец его терпение, если бы природа не одарила талантливого человека утешительною способностью: вполне уединяться в продолжение долгих часов и забывать про толки людские и даже про существование прочих людей для того, чтоб предаваться неизъяснимой склонности, влекущей его производить на свет различные одолевающие его ощущения». Мы знаем также из того же источника, что «главный двигатель у

художника к труду – это любовь к искусству, а потом уже идет наслаждение передавать другим нить собственных своих идей». Короче сказать, устав бороться с самим собою и своими артистическими наклонностями, забыв всякие соображения благоразумия и не рассчитывая в будущем совершенно ни на что, наш композитор вновь принялся (около 1852 года) за свой давнишний проект – оперу «Русалка». «Отказы дирекции, – пишет он в автобиографии, – поставить на сцену „Торжество Вакха“ и дать „Эсмеральду“ в приличном виде на итальянской сцене не могли еще совершенно заглушить во мне стремление к творчеству музыки драматической, и я приступил к составлению плана и собиранию материалов для оперы „Русалка“. Впрочем, я начал писать ее без всякой определенной цели, для собственного удовольствия, для удовлетворения не угомонившейся еще моей фантазии…»

Вам, вероятно, случалось, читатель, слышать или читать торжественные уверения разного рода артистов, иногда прославленных, о их бескорыстном служении искусству, о любви к святому искусству и т. п. В таких заявлениях почему-то всегда слышится некоторая странная нота; не говорим – нота фальшивая, ибо в фальши в большей части случаев уличить нельзя, – но некоторая странность тона, как будто говорящий сам чувствует внушаемое им недоверие или хочет у вас удостовериться, что этого недоверия нет. Однако с вашей стороны такая недоверчивость всегда законна. Ибо для того, чтобы иметь фактическое право говорить о своем бескорыстии, надо, подобно, например, Даргомыжскому, испытать всю тяжесть перенесенных им незаслуженных неудач, надо затем убедиться, что далее работать бесполезно, потому что плоды творчества, по всей вероятности, даже не предстанут на суд публики; короче, надо быть в условиях Даргомыжского и при всем том работать над созданием какого-нибудь произведения вроде его «Русалки». Тогда можно смело говорить о бескорыстной любви своей к искусству, и таким фактически подкрепленным речам легко и охотно верится…

Но возвратимся к проекту оперы «Русалка».

История возникновения его и создания этого капитальнейшего произведения Даргомыжского представляется в следующем виде. Первая идея оперы появилась у композитора приблизительно за год до его заграничного путешествия, следовательно, около 1843 года. «У меня в голове новая опера, но плохо осуществляется», – писал он в этом году, имея в виду именно «Русалку». Затем, возвратившись из путешествия в 1845 году, он собирался «обдумывать» эту оперу летом того же года,

следовательно, был занят ею по-прежнему. Далее, из письма к Скандербеку от 30 сентября 1848 года мы можем заключить, что в это время «Русалка» была уже начата и композитор хлопотал даже о либретто. Но письмо это настолько интересно само по себе, что мы считаем нелишним привести из него следующую небольшую выдержку:

> «Ты, верно, интересуешься знать отчасти, что я поделываю? Пишу, братец, все пишу. Меня публика отучила только издавать свои сочинения, а писать до сих пор не может отучить; летом писал я балет к опере, что я выкроил из Пушкина оды „Торжество Вакха“, а теперь принимаюсь за „Русалку“, из коей я тебе уже играл некоторые номера. Что меня мучит – это либретто: вообрази, что я сам плету стихи. Поэты у нас все гении: ни одного нет просто с талантом, как ты да я; и с ними ладу никакого нет; смотрят на тебя с высоты высот и презирают».

Затем, под впечатлением описанных в настоящей главе неудач, работа композитора приостановилась, и «Русалка» не подвигалась, по-видимому, вперед в продолжение всего периода времени между 1848 и 1852 годами. В 1852 же году, в письме от 24-го февраля, Даргомыжский писал Скандербеку о своем намерении в июне вновь приняться за прерванную работу. «В июне месяце, – говорит он, – я снова примусь за свою „Русалку“, эту оперу, отрывки которой я тебе показывал и которую я было бросил, не надеясь дать ее на сцене». Тут же он прибавлял, что чувствует себя как будто обязанным «произвести на старости лет (?) создание национальное».

Необходимо, однако, заметить, что, несмотря на возобновление работы, «Русалка» подвигалась все-таки очень медленно и без достаточного оживления. Как видно, пережитые композитором разочарования, не сломив его творческих сил окончательно, все-таки очень отозвались на его энергии. Сам композитор отметил в автобиографии эту медленность.

Но весною 1853 года произошло одно неожиданное событие, произведшее на Даргомыжского чрезвычайно сильное впечатление и давшее ему новые силы для продолжения начатой работы. Событие, о котором идет речь, само по себе было очень обыкновенно и состояло в следующем. Князь В. Ф. Одоевский и А. Н. Карамзин, оба – хорошие знакомые нашего композитора, затеяли устроить концерт в пользу какого-то благотворительного общества, и в этом концерте, по их замыслу, должен был принять участие Даргомыжский. Композитор согласился, не придавая

предприятию никакого особенного значения. Однако совершенно неожиданно и вопреки всем предположениям Даргомыжского концерт этот, состоявшийся 9 апреля 1853 года, имел такой грандиозный, такой вполне небывалый успех, что бедный музыкант был просто поражен. Привыкнув к неудачам, отчаявшись во всех своих надеждах на более светлое будущее, он был тронут до глубины души, увидев тут, какою, в сущности, громадной популярностью он пользовался. На этом концерте Даргомыжский мог убедиться воочию, как высоко ценила публика его талант, несмотря на то, что знакомство ее с музыкою композитора было далеко не полно, ограничиваясь преимущественно романсами и вообще некрупными его работами. Он увидел, что работать стоит, что работать есть для кого и что недоброжелательство театральной дирекции не имеет ничего общего с отношением к нему публики. Прием, оказанный Даргомыжскому на концерте 1853 года, действительно имел характер самый восторженный, ликующий и увенчался торжественным поднесением ему великолепного капельмейстерского жезла.

Успех этого концерта, естественно, произвел на композитора весьма отрадное впечатление и затем повел к самым благим последствиям. Нравственная энергия его оживилась, оживились художественные силы, и он с удвоенным рвением принялся за продолжение «Русалки». Чтобы можно было судить о значении этого удачного концерта, достаточно сказать, что Даргомыжский, всегда скупой на описания собственных успехов, счел тем не менее нужным отметить в автобиографии как само событие концерта 1853 года, так и его благие последствия. «Концерт этот, – пишет он, – состоялся 9 апреля в зале Дворянского собрания. Блистательный и неожиданный успех этого концерта дал новый толчок моей деятельности, и опера „Русалка“ была окончена в 1855 году».

В следующей главе мы рассмотрим значение этой оперы и дальнейшую судьбу ее.

Глава V. «Русалка»

Значение произведений Даргомыжского, предшествовавших опере «Русалка». – «Русалка» как произведение национально-русской школы. – Индивидуальные особенности музыки Даргомыжского. – Общее значение его оперы. – Сценическая постановка «Русалки»

В первый раз «Русалка» была поставлена на сцене Мариинского театра (тогдашнего «театра-цирка») в мае 1856 года, а 17 июня того же года в «Музыкально-театральном вестнике» появилась о ней первая критическая статья А. Н. Серова, открывшая собою целый ряд очерков талантливого критика, посвященных всесторонней оценке новой оперы Даргомыжского. Статьи эти, числом десять, были очень тепло написаны, и свое сочувствие к нашему композитору Серов проявил с первого же раза, начав свою первую статью таким не оставляющим сомнений вступлением: «При нынешнем бесплодии, – писал он, – на все замечательное в области поэтической вообще и музыкально-поэтической в особенности – не у нас только, а в целом образованном мире – появление новой, оригинальной и отлично обработанной оперы во всяком случае – событие». И в самом деле, по своему художественному значению новая опера действительно являлась событием в истории русской музыки, – событием почти такой же важности, как последовательное появление опер Глинки «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила».

Но это же произведение являлось событием еще и в другой сфере, – в сфере личной жизни, личного художественного развития самого композитора. Оно впервые определило истинное направление, характер его творчества, его школу, с одной стороны, а с другой, – истинные размеры и силу его замечательного дарования. Для самого Даргомыжского «Русалка» была событием потому, что в этом произведении впервые проявилась во весь рост вся художественная личность его. Только после своей «Русалки» он завоевал себе право на то значение и на то место в ряду деятелей русского музыкального искусства, какие отводит ему современная художественная критика.

Но если так, если, как мы сказали, только «Русалка» вполне определила истинное направление и школу, к которой принадлежит Даргомыжский, то какое же значение имели в таком случае те многочисленные произведения композитора, которые появились раньше, до «Русалки»? Какое значение имеет, например, крупнейшее из этих произведений предыдущего периода – опера «Эсмеральда»? Если на эти вопросы можно

ответить в нескольких словах, то следует сказать, что для Даргомыжского эти предыдущие произведения были более или менее нетипичны, нехарактерны. Они очень разнообразны с точки зрения их художественной ценности и хотя в разной степени все свидетельствуют о крупном даровании их автора, но в них дарование это еще не успело выработать тех форм, в которых оно всего сильнее, ярче и характернее способно было проявить себя. Оно еще не отыскало своих собственных, оригинальных форм. До «Русалки» оно в значительной степени было подражательным.

С Даргомыжским повторилась та же история, которая произошла и с Глинкою. Когда последний выступил на артистическое поприще, в России не существовало русской музыки, и музыкальный талант композитора проявил себя прежде всего во множестве произведений с общим подражательным характером. Так шло дело у Глинки до его поездки в Италию, и только там, на родине итальянской музыки, русский музыкант почувствовал себя славянином и понял, насколько иноземные формы не соответствовали его славянскому таланту. По возвращении из Италии он становится на свою настоящую дорогу национально-русского творчества.

Почти таким же путем шел в своем артистическом развитии и Даргомыжский. Неокрепший, несозревший, хотя и большой талант его усвоил прежде всего готовые иностранные формы и в их рамках сделал все, что мог сделать. Но, почувствовав несоответствие чужих форм основным свойствам своего русского характера, талант его стал искать и постепенно нашел более подходящие, собственные способы выражения. И затем именно в этих оригинально выработанных формах как Глинка, так и Даргомыжский создали самые крупные, самые великолепные продукты своего творческого вдохновения. Но возвратимся к произведениям Даргомыжского, написанным до «Русалки».

Мы уже сказали, что в большей или меньшей степени все они отличаются подражательным характером. Замечание это следует отнести и к его романсам, особенно более раннего периода (в которых он очевидно подражал ранним, то есть тоже малосамостоятельным романсам Глинки), и к опере «Торжество Вакха», и – едва ли не больше всего – к опере «Эсмеральда». Последнее произведение написано совершенно в духе тогдашней французской школы, под очень явным влиянием Галеви и Мейербера. Впоследствии Даргомыжский сам отметил это обстоятельство совершенно открыто и, например, в 1859 году, по поводу последовавшего тогда возобновления «Эсмеральды», давал о своем произведении такой отзыв:

> «Вы знаете, что я писал эту оперу на 22—24 годах моей жизни. Музыка неважная, часто пошлая, как то бывает у Галеви или Мейербера; но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке» (Из письма к Л. И. Кармалиной от 30 ноября 1859 года).

Отзыв этот весьма справедлив, и его в значительной степени можно было бы распространить на все произведения, написанные композитором до «Русалки». Но вместе с подражательностью пришлось бы, конечно, так же как и в «Эсмеральде», отметить почти везде следы крупного таланта, особенно в романсах более зрелого возраста. Тем не менее остается верным то, что вполне отрешиться от прежнего подражательного направления Даргомыжскому удалось впервые лишь в «Русалке»; только в ней он становится вполне самостоятельным и в ней дает первый крупный образец своей «русской» музыки. Ввиду таких соображений мы остановимся на этом произведении несколько подробнее и, указав признаки, определяющие его принадлежность к русской школе, отметим затем важнейшие индивидуальные особенности таланта Даргомыжского, проявившиеся в этой опере.

Чтобы характеризовать оперу Даргомыжского как произведение русской музыки, мы должны вспомнить главные особенности национальной нашей школы, основанной М. И. Глинкой. Как известно, в основу этой школы легла русская народная песня со всеми ее особенностями мелодическими, гармоническими и ритмическими. Эти оригинальные свойства народного творчества естественно вызывали, при «образованной» обработке его, много особенностей контрапунктических, много оригинального в сфере инструментовки и проч. Общий характер музыки, слагающейся из всех этих элементов, оказывается затем столь изящным и так своеобразно привлекательным, что давно уже эта музыка приобрела себе все права гражданства не только у нас, но и на Западе. И у нас, и на Западе русская музыка единогласно признана вполне самостоятельным стилем, столько же оригинальным, сколько высокохудожественным.

В дополнение к нашему объяснению приводим характеристику русской музыкальной школы, даваемую Серовым именно по поводу «Русалки» Даргомыжского.

> «Русалка», – *говорит он,* – принадлежит прямо славянской школе музыки… Этого, однако, уже достаточно, чтобы получить некоторое понятие о музыке

> этой оперы – a priori. Большая опера в «славянском» стиле на сюжет русский. Следовательно: много заунывного, много контрапункту, много правды, много занимательного в обработке, много оригинального в мелодических и гармонических приемах; ни малейших следов «виртуозных» пассажей в ариях, речитативы не имеют ничего рутинного, не отделены от певучих мест, а интегрально слиты с ними вроде arioso; местами – неизбежное родственное сходство с оперою «Жизнь за Царя». Все это… необходимые принадлежности стиля славянского, особенно при сюжете русском.

Разбирая затем оперу Даргомыжского в подробностях, критик находит фактическое подтверждение всем своим заключениям, сделанным a priori.

Итак, вот каковы особенности, характеризующие «Русалку» как произведение национально-русское. Однако большая часть указанных свойств, как само собою понятно, принадлежит опере Даргомыжского столько же, сколько и произведениям Глинки, сколько всякой опере, написанной в духе русской школы. Каковы же особенности собственно «Русалки», каковы индивидуальные особенности, принадлежащие самому Даргомыжскому? Что своего, нового внес композитор в русскую школу, и чем отличается его творчество от музыки основателя школы Глинки?

Чтобы обстоятельно ответить на эти вопросы во всем их объеме, следовало бы предпринять детальный разбор оперы и рассмотреть в подробностях все отдельные номера ее, как это и сделал в свое время А. Н. Серов, сумев очень удачно выяснить весь смысл и значение произведения Даргомыжского. Но таким образом у него получилось десять обширных статей, к которым мы и отсылаем желающих познакомиться с оперою Даргомыжского ближайшим образом. Со своей же стороны мы остановим внимание читателя лишь на самых выдающихся особенностях оперы, там, где талант композитора проявился наиболее ярко и рельефно.

Разбирая «Русалку» с самой общей точки зрения, мы прежде всего видим, что в основу своей музыкальной обработки Даргомыжский положил, подобно Глинке, народное творчество. Но, исходя из тех же основных положений, что и Глинка, он подвинул дело, начатое Глинкою, далее, разработав материал народного музыкального творчества со стороны драматических его элементов, тогда как Глинка ограничился преимущественно элементами лирическими и отчасти эпическими. В этом смысле, то есть со стороны драматизма, наш композитор пошел гораздо

далее Глинки, музыка которого с этой точки зрения значительно уступает музыке Даргомыжского вообще и образцам ее в «Русалке» в частности. Подобно тому как Даргомыжский уступал Глинке, например, в сфере фантастической (это сейчас же видно при сравнении «Русалки» с «Русланом» Глинки), так наш композитор оказывается особенно сильным везде, где только имеет дело с материалом драматическим, и многие места «Русалки» дают самые блестящие доказательства этой специальной особенности его таланта. Надо сказать, что эту специальную способность свою сам композитор сознавал очень ясно и утилизировал ее с обдуманной сознательностью. Это следует, например, из одного письма его к кн. Одоевскому, писанного задолго до окончания «Русалки». Сообщая о том, как подвигается его опера, он писал (3 июня 1853 года) следующее:

> «Покуда вы в Выборге наслаждаетесь сельскими удовольствиями, я здесь тружусь над своею „Русалкою“. Что больше изучаю наши народные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон. Глинка, который до своих пор один дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону – сторону лирическую. Драма у него слишком заунывна, комическая сторона теряет национальность. Говорю о характере его музыки, потому что фактура у него везде превосходная. По силе и возможности я в „Русалке“ своей работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя в половину против Михаила Ивановича Глинки», и проч.

Но, говоря о драматических способностях Даргомыжского, отнюдь не следует ограничивать понятие «драматического» более тесным понятием собственно трагического элемента. Напротив, элемент комический свойствен таланту нашего композитора более, чем таланту любого другого русского композитора. Эта ценная особенность дарования, столь редкая именно в соединении с собственно драматическими (трагическими) свойствами таланта, проявилась в «Русалке» весьма рельефно и производит самое выгодное общее впечатление. К сказанному надо прибавить, что мотивы комического характера облечены у Даргомыжского всегда и везде в строго национальные, прямо русские формы. Ему нельзя, как Глинке, сделать упрек в том, что у него «комическая сторона теряет национальность». Напротив, в темах комических Даргомыжский оказывается русским более, чем когда-либо, и национальный характер его комических тем ясен часто до очевидности. Разбирая «Русалку» и отдавая дань

уважения местам комической музыки, Серов придавал элементам комизма в таланте Даргомыжского такое большое значение, что выражал даже сожаление, зачем автор «Русалки» «не вздумает поскорее подарить русскому оперному репертуару оперу комическую». Ту же особенность таланта Даргомыжского отмечал и М. И. Глинка, также советовавший ему приняться за оперу комическую. Однако все эти пожелания остались невыполненными…

В подтверждение сказанного о драматических особенностях «Русалки» мы не делаем никаких конкретных указаний на отдельные места оперы, ибо драматизм широкой волной разлит по всему произведению и пронизывает его от начала до конца. Гораздо легче указать места комического характера. К числу их нужно отнести, например, комический элемент в партии Мельника (в первом действии), комические речитативы Свата (второе действие), подруги Княгини, Ольги (третье действие) и проч.

Таковы первые и главные свойства дарования нашего композитора. Его сферою были элементы драмы трагические и комические. Что же касается самих приемов и способов обработки этих элементов, какие были свойственны Даргомыжскому, то надо сказать, что если, с одной стороны, они и представляются весьма сложными и разнообразными, то, с другой, – все это разнообразие и многосложность могут быть сведены, в сущности, к одному-единственному приему. Прием этот состоит в постоянном, неуклонном стремлении художника к правде и в реальном воспроизведении этой правды средствами музыки. Первая точка зрения приводит к детальному разбору технических приемов композитора, и тогда критики «Русалки» говорят об «изящном и благородном рисунке мелодий оперы, о превосходной гармонической и контрапунктической их разработке», об «инструментовке, проникнутой вкусом и обдуманностью», наконец, об общей «оригинальности и свежести» музыки Даргомыжского. Другая же точка зрения – точка зрения общего впечатления, – оставляя в стороне технические способы, имеет в виду лишь результаты работы художника и подчеркивает испытываемое слушателем впечатление правды и реальности изображения. Отсутствие всего фальшивого, условного, отсутствие всяких ложных эффектов и на их месте лишь те законные эффекты, которые естественно вызываются смыслом текста; величайшее мастерство в музыкальной обработке и иллюстрации текста и всех его тончайших оттенков; в высшей степени типичная обрисовка средствами музыки драматических характеров, отдельных душевных движений, драматических

положений и коллизий – вот элементы, из которых слагается упомянутое выше «впечатление правды и реальности изображения», отличающее произведение Даргомыжского.

В своем разборе «Русалки» Серов находит, между прочим, что эта опера отвечает всем требованиям «музыкальной драмы». Надо знать, что означает в устах именно Серова такая похвала; надо знать те обширные и серьезные требования, какие связывал он со своим представлением о музыкальной драме, чтобы оценить его похвальный отзыв по достоинству. Но при этом, однако, следует добавить, что Даргомыжский вовсе не разделял всех его теоретических взглядов и «Русалка» явилась вовсе не результатом каких-либо теоретически выработанных представлений о музыкальной драме, как это было за границей с произведениями Вагнера, а у нас – А. Н. Серова. Нет, великолепное произведение Даргомыжского, которое, по словам того же Серова, вполне удовлетворяет требованиям музыкальной драмы, явилось результатом непосредственного художественного чутья автора и отчасти традиции, идущей от Глинки. Любопытно также заметить, что композиторы – представители последующей реальной школы в России, вообще не ладившие с Вагнеро-Серовскими теориями музыкальной драмы, главою своей школы признают, после Глинки, именно Даргомыжского и его считают основателем всего русского реального направления, отвергая реализм Серовской музыкальной драмы. Но вопрос о последующих представителях реального направления уже выходит за пределы нашего очерка, и мы упоминаем о них лишь для того, чтобы отметить признанное значение Даргомыжского как главнейшего представителя русского реального направления.

Итак, вот каковы главные свойства музыки Даргомыжского. Но кроме них его стилю принадлежит, конечно, немало и других, более частных особенностей. Такова, например, его постоянная наклонность к изящной и тонкой обработке деталей и подробностей музыкального материала, или, как выражается по этому поводу Серов, «наклонность к мелкой, дробной, контрапунктной обделке музыкальной фразы». «Самая мелодия его, – говорит тот же критик, – тонкого деликатного характера и любит гармоническую ткань весьма сложную». «Музыка его, – прибавляет он, – вообще требует, чтобы в нее долго и много вслушивались. Тогда с каждым разом являются в ней новые пленительные качества». Последнее замечание особенно справедливо, и всякому желающему основательно познакомиться с музыкою «Русалки» можно посоветовать, прослушав оперу раз и два, снова отправиться в театр, ибо с каждым разом он будет находить в этой музыке все новые и новые достоинства.

Говоря об особенностях музыки «Русалки», нельзя также обойти молчанием и замечательные речитативы, коими отличается эта опера. Впрочем, со времени Глинки новый тип речитативов сделался как бы общей принадлежностью русской музыкальной школы. Будучи совершенно противоположны избитым и неестественным итальянским формам, они вовсе не отделяются от певучих мест, связно соединены с ними и таким образом приобретают характер вполне музыкальный. Речитативы Даргомыжского везде художественны, и, говоря о них в своем разборе «Русалки», Серов признает их одною из видных особенностей оперы.

Не вдаваясь затем в дальнейшие подробности, что завело бы нас слишком далеко, и предполагая либретто «Русалки» известным читателю (хотя бы по тексту Пушкина, к которому либретто очень близко), мы упомянем лишь о тех местах оперы, которые признаются критикою наиболее художественными. К числу таких мест относятся, главным образом, дуэт Князя с Наташею в первом акте и известный дуэт Князя с Мельником – две сцены, о которых Серов говорит, что «по Глюковской правде драматизма и по необыкновенным красотам музыкальным они мало имеют соперниц в самых образцовых произведениях». Как первостепенные красоты тот же критик отмечает также известный терцет первого действия, хор «Заплетися, плетень», многие хоры второго действия, танцы того же акта, каватину Князя в третьем акте, арию Русалки в четвертом (Andante и Allegro). «Все это, – говорит он, – было бы украшением любой современной оперы европейского репертуара». В числе вещей первостепенного достоинства Серов отмечает и эпизод безумия Мельника, действительно превосходно обработанный Даргомыжским. «Во многих прежних операх, – говорит он, – и особенно у итальянцев… есть сцены безумия, помешательства; эти Лучии, Эльвиры в белых пеньюарах и с распущенными косами достаточно надоели и даже досадно опошлили музыкально-драматический эффект „сумасшествия“. Автор „Русалки“, вдохновленный концепциею своего „безумного Мельника“, снова осветил этот мотив, один из самых богатых для оперы, и в этой отличной сцене создал произведение образцово художественное…»

Но довольно. Перейдем к заключительным отзывам Серова, в которых его симпатии к «Русалке» и ее автору выражаются особенно ярко. И пусть не посетует читатель на частые ссылки наши именно на этого критика: в свое время он был лучшим знатоком музыки в России, а отзывы его о «Русалке» сохранили свой авторитет и свое значение и до сего дня.

«Музыка Даргомыжского, – *говорит Серов,* – действует глубоко, неотразимо даже на тех, которые, по многим причинам, не могут сочувствовать красотам его стиля…» «Способность к высокохудожественной музыкальной правде так сильна в авторе „Русалки“, что должна быть очевидна для всех сколько-нибудь разумеющих искусство».

Сравнивая затем оперу Даргомыжского с произведениями некоторых других композиторов, он замечает: «Приговоры о художественных созданиях иные любят делать – по сравнению… В стремлении к драматической „правде“ автор идет прямехонько по стопам Глюка и, как я старался показать, в двух главнейших сценах оперы достигает своей цели победоносно. В этих сценах сравнение и с Глюком, и с Моцартом будет для автора „Русалки“ не опасно нимало.

Оставив же в стороне первостепенных гениев, спустившись до уровня просто хороших и со своих сторон справедливо знаменитых опер… мы увидим, что „Русалка“ на весах беспристрастной критики перетянет многие из весьма прославленных оперных произведений. В ней окажется несравненно больше толка, вкуса, поэзии (собственно в музыке, не говоря уже о счастливейших данностях удачно избранного сюжета).

Если мы сравним разбираемую оперу с близкородственными ей операми М. И. Глинки, то отведем ей и возле них весьма почетное место, как достойное продолжение того же стиля, той же школы…

Если, наконец, без отношения к школе мы захотим сравнить „Русалку“ с теми большими операми, которые в последнее время впервые появились на петербургской оперной сцене, то сравнение будет уже чересчур невыгодно для тех опер. „Русалка“, поставленная наряду с ними, будет настолько отличаться, как отличается мастерское произведение художника перед слабыми попытками учеников».

И, задумываясь над будущностью русской оперы, критик заканчивает свой разбор «Русалки» утверждением, что если русские композиторы пойдут далее по пути, проложенному Глинкою и Даргомыжским, то «русская опера с гордостью будет хвалиться своим репертуаром, теперь уже богатым по качеству, но, к сожалению, еще очень бедным по количеству».

«Русалка в публике имела успех, а иностранными артистами,

успевшими познакомиться с нею, и даже некоторыми знатоками музыки из русских она признана за произведение замечательное». Так писал о своей опере сам Даргомыжский, и такому заявлению его хотелось бы верить, но, к сожалению, оно было в значительной мере ошибочно. Существование некоторых знатоков, сочувствовавших произведению Даргомыжского, отвергать, конечно, нельзя, хотя бы потому, что в числе ценителей оперы были такие действительные знатоки, как А. Н. Серов, М. И. Глинка и некоторые другие; но дело в том, что таких ценителей было очень мало. Что же касается массы публики, то в действительности отношение ее к новой опере не отличалось, по-видимому, ни единодушием, ни сознательностью, ни даже определенностью. Обстоятельство это, конечно, очень печально, но тем не менее достоверно и подтверждается всеми сохранившимися от того времени известиями. Вот, например, отрывок из письма самого Даргомыжского к любимой ученице его Л. И. Кармалиной (от 6 декабря 1856 года):

> «Русалка» моя, – *пишет композитор,* – большинству мужчин не нравится. Они умничают, и если который из них и хвалит оперу, то хвалит условно некоторые номера. Некоторые рецензенты ставят ее ниже других русских опер.

А вот другая выдержка из письма к тому же лицу, написанного год спустя после первого (9 декабря 1857 года), когда успех или неуспех оперы гораздо более выяснился.

> «Я не заблуждаюсь, – *говорит Даргомыжский.* – Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признают во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к здешним знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным. Это ведется с давних времен», и проч.

Все это, без сомнения, говорит очень мало об «успехе» произведения…

Каковы же были, однако, причины неуспеха? Прежде всего,

конечно, недостаток истинного понимания и испорченный вкус публики. Как мы уже замечали, время появления «Русалки» совпало с эпохою упадка музыкальных вкусов в России, с эпохою печального господства чуждой итальянской оперы и «площадной» музыки, как любил выражаться А. Н. Серов. Русская же опера, как бы возвышенно прекрасна она ни была, не имела в то время никаких шансов на успех уже по одному тому, что не могла рассчитывать даже на понимание. Интересен в этом отношении характерный образчик такого непонимания, передаваемый Серовым. Дело касалось именно «Русалки».

> «Мне случилось слышать, – *рассказывает Серов,* – как один господин уверял другого, что А. С. Даргомыжский именно „переделал“ прежнюю „Русалку“ (тогдашнюю бездарную оперу „Днепровская Русалка“, в свою очередь переделанную из венской „Donauweilchen“). Тоже, говорит, „киевский князь“, русалка влюблена в него, посылает за ним дочку, поет: „Приди в чертог ко мне златой“, – и заманивает его наконец в свое царство. Все это как было прежде, только, продолжал этот господин, прежняя опера гораздо лучше. В нынешней переделке совсем нет „мотивов“. Есть, правда, один мотивчик хорошенький, в хоре русалок, да и то выкраден из Беллини».

Как ни курьезен удивительный «господин» Серова и как ни исключителен сам рассказ, он все же дает некоторое понятие о том, до чего могло доходить простодушие некоторой части тогдашней публики. Итак, непонимание, неподготовленность аудитории были главною причиною неуспеха «Русалки».

Но, кроме этой основной и в то время неустранимой причины малого успеха оперы, были еще и другие, вполне устранимые причины, ответственность за которые всецело падает на тогдашнюю дирекцию театров. Мы говорим о постановке оперы – более чем плохой, прямо сказать – невозможной. Посмотрим, что могла сделать и что сделала в этом отношении дирекция.

> «Народность, – *говорит Серов, разбирая текст оперы,* – придает поэтическим подробностям ее новые красоты определенностью местного колорита и, следовательно, вызывает оригинальность и в музыке, и в постановке». «Со стороны „сценической“ – сюжет один из богатейших для оперы. Тут есть пышный княжеский терем и в нем свадебный пир на весь мир, тут есть лунная ночь над Днепром, в Днепре таинственные

существа – русалки, с их играми и смехами, наконец, вся роскошь их подводного царства. Какие богатые контрасты, какое раздолье для костюмеров и декораторов!»

Но, разбирая вслед за тем отдельные сцены оперы с точки зрения их наличной постановки, критик вынужден отметить «жалкую участь», которой подвергаются такие сцены «под прозаическими условиями рутинной постановки». Дойдя же до картины подводного царства (в четвертом акте), Серов говорит следующее:

> «Картина эта – чтобы еще раз показать царицу русалок и исполнение ее мести – была бы кстати, если б постановка ее поэзиею и роскошью для глаз отвечала вполне вымыслу. Если же эта заключительная картина осуществляется на театре без малейшего участия поэзии и вкуса, то, без сомнения, гораздо лучше пожертвовать этой пантомимной картиной вовсе… При неудачной постановке картина… слишком близко напоминает обыкновенное, избитое окончание балетов и даже арлекинад, где чета влюбленных соединяется в храме купидона, при торжественном сиянии разноцветных бенгальских огней».

А вот что писал о том же предмете сам злополучный автор «Русалки», к тому же придававший особое значение именно делу постановки своей оперы:

> «Не можете себе представить, как гнусная постановка оперы вредит эффекту музыки! Затасканные декорации и костюмы наводят уныние. На свадьбе князя горят две пары тройниковых канделябр. Боярские костюмы и застольные украшения, выдержавшие около сотни представлений в пьесе „Русская свадьба“, носят на себе прорехи и следы закулисной неопрятности. А в конце оперы, вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами на щеках, а туловища огромных окуней, с кольцеобразными хвостами. В утешение – одна из этих голов похожа как две капли воды на Гедеонова[14]. Судите сами, хорош ли эффект?» (Из письма к Л. И. Кармалиной, от 9 декабря 1857 года).

Итак, вот в каком наряде должна была появляться перед публикою несравненная «Русалка» Даргомыжского! Не достаточно ли одной этой обстановки, чтобы погубить какое угодно произведение? Но, как оказывается, дирекция не ограничилась и этим, и из автобиографии композитора мы узнаем, что «опера исполняется второстепенными артистами, дается редко, кое-как, в летние месяцы, а зимой вовсе не дается». Поистине, наш композитор родился не под счастливой звездой!..

Так грустно обстояли дела Даргомыжского с «Русалкою» в 1856—1857 годах, и в таком положении суждено им было оставаться еще долгое время. Не ранее как лет только через десять после первой постановки оперы на сцене судьба «Русалки» изменилась к лучшему. К тому времени в музыкальном сознании русского общества произошел некоторый переворот, вкусы публики переменились, и за «Русалкою» было наконец признано подобающее ей значение.

Этот поворот в симпатиях общества наш композитор также отмечает в своей автобиографии, но делает это уже как-то холодно, равнодушно, тоном человека ко всему привыкшего и ничему более не удивляющегося. «В 1866 г., – пишет он, – „Русалка“ стала даваться с тою же обстановкой, но с невероятным, загадочным успехом: дело времени».

Да, разумеется, время наконец сделало свое дело, и «Русалка» была признана. Но в ту пору нашему композитору исполнилось уже 53 года. Как иногда долго тянется время!..

Глава VI. Положение Даргомыжского в России как артиста и вторая поездка его за границу

Печальное положение Даргомыжского как артиста. – Отъезд за границу. – Сочувственное отношение брюссельского музыкального мира. – Произведения Даргомыжского в концерте Брюссельского артистического общества. – Успех и популярность. – Отзывы иностранной прессы. – Поездка в Париж. – Возвращение в Россию.

В главе четвертой нашего очерка мы оставили композитора занятым «Русалкою», на которую он тогда возлагал самые светлые надежды. Работа спорилась и близилась к окончанию, в будущем, по самым скромным его предположениям, можно было рассчитывать на очень хороший успех, и музыкант наш чувствовал себя достаточно хорошо и спокойно.

К этому периоду жизни Даргомыжского относятся воспоминания о нем одной из учениц его, Л. И. Беленицыной (по мужу – Кармалиной), напечатанные впервые в «Русской старине» (1875, № 6). Нельзя сказать, чтобы личность композитора отразилась в этих коротеньких «Воспоминаниях» сколько-нибудь полно или рельефно, да они, по-видимому, и не претендуют на это. Все, что мы находим здесь интересного, – это несколько штрихов, обрисовывающих Даргомыжского в его отношениях к самому автору воспоминаний. Дело заключалось в том, что композитор очень любил свою талантливую ученицу, – любил сначала как способного и милого ребенка; а затем, когда девочка выросла и сделалась очень привлекательной молодой девушкой, его привязанность к ней приняла, по-видимому, и другой, более серьезный характер. Но так как обо всем этом можно только догадываться и более положительных сведений о деле у нас нет, то мы и ограничиваемся этим коротким упоминанием факта, не вдаваясь ни в какие подробности. Луч света в интимной жизни композитора, таким образом, совпал с относительно светлым периодом его артистической деятельности… Но возвратимся к рассказу.

Светлая полоса в жизни нашего композитора, о которой мы упоминаем, относится к середине пятидесятых годов. Как почти во всякой жизни, и у Даргомыжского выдалась эта счастливая «полоса», когда он мог нравственно отдохнуть от прежних

разочарований и неудач и… приготовиться к новым. А новые испытания были уже недалеко. В 1856 году «Русалка» была поставлена на сцене, и мы уже видели, как холодно она была принята разными знатоками и любителями музыки, то есть почти всем петербургским обществом. С судьбою же «Русалки» в значительной мере была связана и судьба самого Даргомыжского как артиста. Его жизнь оказывалась снова отравленною, и притом на долгие годы.

Из письма к Л. И. Кармалиной от 9 декабря 1857 года, цитированного в предыдущей главе, мы уже видели, что артистическое положение его в то время было вообще «незавидно», а отношения к разным «знатокам и бездарным композиторам – еще более грустны, потому что двусмысленны». В том же письме Даргомыжский прибавляет, что неуважение к нему дирекции дает его недругам сильное против него оружие. «Сколько, – говорит он, – выслушиваю я нелестных намеков, но привык и остаюсь холоден к ним».

В таких темных красках представляются, следовательно, его дела в конце 1857 года. Но и в следующие годы, до самого его отъезда за границу, эти дела его оставались в том же безнадежно-мрачном состоянии. К сожалению, мы имеем мало фактических сведений, относящихся к этому времени, но, судя по его письмам этого периода, жизнь композитора проходила весьма тягостно. То он сообщает своему другу Скандербеку, что, за отсутствием издателя (!), ему приходится издавать «Русалку» самому, да еще на занятые деньги: «Я, пишущий сии строки, – говорит он, – издаю „Русалку“ свою сам, на заемные деньги, и буду очень доволен, ежели приплачу только половину издержек, т. е. руб. 700 сер.» (Из письма от 12 декабря 1856 года). То он обрушивается с самыми горькими упреками на разных ненавистных ему «музыкальных журналистов и рецензентов», которые действительно были отчасти виноваты в неуспехе его бедной «Русалки». «Беда в том, – говорит он, – что все эти журналисты и их родственники пишут романсы, стихи и статьи; потом сами себя и друг друга расхваливают в газетах». С ними можно, впрочем, поладить, полагает композитор, «стоит только выпить с ними настойки, выставить закуску да бранить тех, кого они бранят; все пойдет по маслу» (Из письма от 9 апреля 1857 года). В конце 1859 года, говоря о пожаре, бывшем в Мариинском театре, – причем тогда сгорели партитуры 17-ти русских опер и в числе их «Жизнь за Царя», «Руслан» и «Русалка», – композитор отмечает обидную разницу, которую делали газеты и журналы между ним и Глинкою.

«Вы слышали, конечно, – *писал он Л. И. Кармалиной 21 октября 1859 года,* – что театр-цирк в Петербурге сгорел? Вместе с ним сгорели партитуры и партии 17-ти русских опер. Может быть, вы читали в газетах возгласы фельетонистов и музыкальных рецензентов… о знаменательном для России несчастии, что оперы Глинки „Руслан“ и „Жизнь за Царя“ сгорели; но так как я умею угодить (и то не всегда) только таким снисходительным и милым людям, как вы, и вам подобным, а не записным знатокам и фельетонистам, то вы и не могли нигде прочесть, что в числе этих 17-ти опер сгорела и моя скромная „Русалка“.

Разница только в том, что партитуры Глинки находятся в Петербурге, в Москве и за границей в числе пяти или шести копий, а „Русалка“ – если бы московская наша певица Семенова не похлопотала списать ее для своего бенефиса ровно за две недели до пожара – погибла бы безвозвратно. В день пожара театра списанные партии „Русалки“ находились в дороге в Москву».

В письме к тому же лицу, помеченном мартом 1860 года, Даргомыжский с горькой иронией подчеркивает формулу, принятую рецензентами в статьях, где говорится о русских композиторах: «великий или знаменитый Рубинштейн, гениальный Глинка и даровитые композиторы (всегда нераздельно) Верстовский, Ламакин, Гурилев, Даргомыжский, Вильбоа, Толстой и прочие».

В этих же письмах читатель иногда с грустью видит, как бедный композитор как бы пытается затушевать свой действительный неуспех разными более или менее искусственными соображениями или старается уйти в какой-то совершенно идеальный, самодовлеющий художественный мир, доказывая, что истинный артист вовсе не нуждается во внешнем успехе или признании. Вот образчик аргументации первого рода:

«Вы пишете, что Россия меня не оценила… но я могу доказать вам, что, с моей точки зрения, Россия оценила меня, может быть, выше моего достоинства.

Правда, что театральная дирекция всю жизнь поступала со мною отвратительно, что высшее и чиновное общество не ездили в мои оперы, что несколько газетных писак относились ко мне неблагонамеренно, стыдясь, однако же, подписывать имена свои, но все это должно отнести к случайному,

временному порядку вещей и все это, взятое в обратном действии, не было бы еще для меня истинным вознаграждением за труды… Вы спросите: в чем же я полагаю вознаграждение себе, в чем?.. А в сочувствии некоторых призванных понимать и любить все доброе, изящное, благородное. В этих непритворных слезах, которые видел я на глазах многих милых слушательниц моих…» (Из письма к Л. И. Кармалиной от 16 августа 1857 года).

Все это так, но «призванных понимать все доброе» было очень немного, а что касается милых слушательниц, то едва ли они – самые компетентные ценители искусства…

В качестве образца второго рода рассуждений можно взять выдержку из письма Даргомыжского к той же г-же Кармалиной, писанного в 1860 году.

«Художник – существо исключительное. Приходило ли вам когда-нибудь в голову, что сам Бог сделал для него изъятие из своего коренного и неизбежного для всех прочих людей закона? Кому, например, труд и работа не в тягость? Для художника они составляют наслаждение в жизни. Кого не привлекают роскошь, моды, обеды, светские развлечения и прочие удовольствия? Художник ими тяготится. Уединение и постоянная забота об усовершенствовании своих произведений – вот истинная жизнь художника, вот его счастие. Тот, кто пишет с целью приобретения богатства или громкой славы, уже не есть художник, а просто талантливый человек, торгующий способностями своими, примененными к делу искусства или поэзии… Теперь, изложив перед вами вкратце значение художника в обществе… я спрошу вас: прав ли он будет, если захочет при всем том гоняться и за богатством, и за почестями земными, и за ласковой улыбкой знатных людей, и за красной подкладкой на пальто, и за разными беспорочными знаками на груди и наконец пожелает начальствовать над другими? Что же он тогда оставит графам Х. и У.? разным труженикам-бюрократам, откупщикам, взяточникам и пройдохам-журналистам?»

Мы ничего не имеем против такого идеального взгляда на задачи художника; мы знаем уже из предыдущего изложения, что сам Даргомыжский почти буквально осуществлял собою очерченный тут идеальный тип. При всем том, читая такие

рассуждения, трудно удержаться от грустной мысли о том, как тяжело, должно быть, жилось бедному художнику, принужденному вырабатывать такие идеально-аскетические теории! Кто говорит о знаках на груди, подкладках пальто и обедах? Мы не желали бы нашему дорогому художнику никаких подкладок, но все-таки хотели бы, чтобы его талант был признан и было ему воздано должное за его великие заслуги…

Таково грустное содержание писем композитора в описываемый период его жизни. Но едва ли не любопытнее всех прочих его письмо к г-же Кармалиной от 30 ноября 1859 года. На первый взгляд оно кажется написанным в совершенно светлом и даже веселом настроении духа. Сообщая своему корреспонденту о разных утешительных событиях петербургской жизни, например о быстром развитии в Петербурге музыкальности (?), о том, что «завелось у нас Русское музыкальное общество» и проч., Даргомыжский утверждает, что теперь ему живется, в сущности, отлично, однако самым лучшим из всего этого хорошего неожиданно оказывается то, что все позабыли о существовании Даргомыжского, и светское общество, и музыкальный мир, и пресса – словом, решительно все! Все письмо производит, таким образом, впечатление хорошо выдержанного сарказма и наводит на не совсем веселые размышления. Вот небольшое извлечение из этого письма:

> «Музыкальность в Петербурге растет, как красавица в русских сказках, не по дням, а по часам. Завелось у нас Русское музыкальное общество в больших размерах. В течение зимы дает оно десять концертов. Оркестр хороший. Хоры и соло исполняются любителями. Впрочем, я очень мало сочувствую этим концертам. Великую пользу общества признаю вполне и даже состою членом в особо учрежденном комитете для разбора сочинений, присуждения наград и проч. Но концерты меня не занимают. После театра, после драматической оперной музыки они для меня скучны. Притом же не люблю шарлатанства педантических споров знатоков, неудавшихся композиторов и журнальных слуг. А в концертах все это свирепствует в сильном разгаре, и горе тому артисту, который не захотел бы принять участия в этих морально-кулачных боях. Если бы вы знали, как я спокойно и приятно провожу время дома… В прошлые года вечера мои часто помрачались присутствием разных слово– и славолюбивых знатоков, но нынешнею зимою они все от меня поотстали. Вообще музыкальная жизнь

моя идет удачно. Во-первых, театральная дирекция хотя и не поддерживает, но не гонит меня, как прежде; во-вторых, шумный светский круг, учено-музыкальный мир и журнальный вертеп как будто забыли о моем существовании, так что я могу наслаждаться искусством для себя и писать для немногих; лишь бы были эти немногие, для кого бы хотелось писать!..»

Нет, не хорошо жилось в описываемый период бедному композитору – вот заключение, к какому приводят нас как отдельные из приведенных писем его, так и общий тон их. Не должно было и не могло хорошо житься ему среди общества, которое способно было забыть его, забыть в его лице славу и гордость своего национального искусства, величайшего из здравствующих представителей русской музыки. Нечего ему было делать среди такого общества, нечего было делать в Петербурге. И как двадцать лет тому назад, утомленный напрасным ожиданием постановки на сцене своего первого оперного произведения, он поехал искать нравственного отдыха за границею, так и теперь, имея гораздо больше прав на уважение и известность и не добившись ни того, ни другого, он принужден был снова покинуть Россию, чтобы опять отдохнуть от горьких отечественных впечатлений во всей их совокупности. Решение уехать созрело у него в 1864 году: не удержала его, значит, и «быстро развившаяся в Петербурге музыкальность»! Впрочем, какова в действительности была эта музыкальность? В одном из последних своих писем Даргомыжский вскользь упоминает о летних музыкальных вкусах петербургской публики.

«В летнее время у публики нашей одно стремление, один общий порыв мыслей и желаний – это к пошлой музыке и акробатическим представлениям. При вас еще ходили à la mouche… Теперь начинаются полеты в воздушных шарах…» (Из письма к К. Н. Вельяминову от 10 августа 1864 года).

И, предоставляя публике развлекаться полетами Берга и поразительными представлениями «знаменитого» Блондена, «забытый» Даргомыжский поспешил уехать за границу.

Довольно длинная серия заграничных писем композитора изображает шестимесячное путешествие его очень подробно и начинается с описания дорожных впечатлений. Вначале музыкант, по-видимому, все еще находился под действием петербургского настроения, и путевые случайности вызывают у него разные саркастические замечания. В вагоне железной дороги с ним поместились какие-то отставные военные, будто бы рассказывавшие друг другу о своих воинских доблестях; в

Варшаве театральная публика оказалась, по его словам, «глупее кур», потому что «пляшут ей балет, от которого куры бы засмеялись, а поляки, быв довольны, аплодируют»; наконец, в Берлине композитору досадило таможенное начальство, почему-то заподозрившее его чемоданы, в которых по вскрытии ничего не оказалось, кроме нот, и проч. Даже музыкальный Лейпциг не разогнал его петербургской тоски.

Но с прибытием в Брюссель настроение его радикально изменилось. «В Лейпциге, – писал он 4 декабря 1864 года к сестре своей С. С. Степановой, – знали меня, но немногие. В брюссельском же музыкальном мире я, к удивлению моему, пользуюсь совершенною известностью. Мне оказывают почтения побольше, чем в Петербурге». В самом деле, Брюссельское музыкальное общество поспешило прислать ему билет на свои концерты, главный капельмейстер музыкального общества Гансенс принял его самым предупредительным образом и тотчас же предложил: «Monsieur, si vous avez une composition que vous desirez faire entendre ici, nous serons heureux de l'exécuter dans notre premier concert» (Если у вас есть сочинение, с которым вы желаете познакомить здешнюю публику, то мы будем счастливы исполнить его в нашем первом концерте). Даже фортепьянный мастер, у которого композитор брал напрокат фортепиано, как оказалось, знал, кто такой Даргомыжский, и не захотел получить деньги за прокат. «Можешь себе представить, – пишет композитор в вышеупомянутом письме, – как все это для меня странно после всех оскорблений, вынесенных мною в милой России».

Вслед за тем Брюссельское музыкальное общество, по соглашению с Даргомыжским, решило взять для своего ближайшего концерта увертюру из оперы «Русалка» и один из образцов его «характерной» музыки, известную фантазию «Казачок». Намечена была большая отдельная репетиция, посвященная специально произведениям нашего маэстро.

Тем временем Даргомыжский сближался все более и более с капельмейстером Гансенсом, который, по словам композитора, оказался «одним из самых замечательных артистов в свете». «Он не увлекается, – объяснял Даргомыжский, – ни именем, ни авторитетом. Он любит новое, любит творчество». Как все это не похоже было на отечественные порядки, на вкусы петербургской театральной дирекции!..

Между тем подошел день репетиции, назначенной на 20 декабря. Накануне этого знаменательного дня Даргомыжским овладело столь понятное в его положении беспокойство.

«Один, в большой столице, в одном из самых

музыкальных городов, не имея никакой европейской известности, выходит на суд 86 человек артистов серьезных, переигравших и переслушавших всевозможные музыкальные произведения, – артистов, с которыми ни родства, ни свойства, ни дружбы не имею, которых созвали только для того, чтобы исполнить мои сочинения, наконец, которые привыкли громко и без всяких церемоний выражать свое мнение. Было о чем подумать» (Из письма от 20 декабря 1864 года).

Так описывал Даргомыжский свои ощущения накануне этой репетиции.

Но вот наступил наконец самый день репетиции, и наш композитор отправился в залу концерта. Можно представить себе его душевное состояние, когда началась увертюра «Русалки»! Оркестр состоял из артистов, по-видимому, действительно опытных и, в общем, был столь же хорош, как и обширен; впечатление получалось прекрасное… Но вот прозвучали последние звуки, и «по окончании, – рассказывает Даргомыжский, – поднялся одобрительный гвалт. Гансенс закричал: „C'est que c'est diablement fameux!“ (Это чертовски хорошо!) Сыграли увертюру три раза. Всякий раз гвалт значительно усиливался. Было видно, что музыканты все более и более вникали в характер мотивов и гармонии, которые были для них новы».

Характерный «Казачок» понравился не менее и привел все общество в величайшую веселость. «Сыграли, – говорит композитор, – два раза „Казачка“. Опять такой же гвалт, только с прибавлением хохота…. Я бывал свидетель, как петербургский оркестр аплодирует своим знаменитостям: Рубинштейну, Вагнеру, Лядову, Серову; но это ничего в сравнении с тем, как меня здесь отхлопали». И, возвращаясь затем к впечатлению, произведенному увертюрою «Русалки», Даргомыжский заканчивает описание репетиции словами: «Что ни говори петербургские „благороднейшие люди“, но увертюра положительно хороша» (Из письма от 20 декабря 1864 года). «Благороднейшими людьми» композитор любил называть деятелей петербургской театральной дирекции.

Эта замечательная репетиция оказалась событием такого выдающегося значения, что отчет о ней не замедлил появиться на столбцах некоторых брюссельских газет. Особенно определенно отзывалась об «успехе г-на Александра Даргомыжского» брюссельская «Etoile Belge»:

«В субботу, – *говорилось там,* – в зале общества „La

> grande Harmonie“ происходило одно из интереснейших музыкальных собраний. Со всегдашнею своею благосклонностью к крупным артистам, г-н Гансенс посвятил всю репетицию 2-го концерта ассоциации музыкантов исполнению сочинений г-на Александра Даргомыжского, единственного нынче представителя русской музыки. Успех г-на Даргомыжского был очень велик, и брюссельской публике предстоит удовольствие слышать в концерте 7 января его музыку, запечатленную столько же изящным, как и оригинальным характером».

7 января 1865 года состоялся наконец и самый концерт, в котором музыка Даргомыжского должна была впервые явиться перед судом уже не артистов только, а всей публики Брюсселя. Опять композитором овладело некоторое беспокойство, и неуверенность его, казалось, имела теперь действительные основания; вполне довольный музыкальным миром Бельгии, композитор не особенно надеялся собственно на публику, вспоминая, вероятно, свои петербургские впечатления и опасаясь, что публика везде одна и та же. Но на деле оказалось не совсем так. Брюссельская публика приняла увертюру «Русалки», по собственному мнению Даргомыжского, «прилично» и затем «заревела» от его «Казачка». «Огромная зала, – рассказывает композитор, – была набита битком. Я сидел в галерее, сбоку… По окончании концерта стали меня вызывать. Я не знал, куда деться. Шум страшный, потому что здесь и оркестр аплодирует и вызывает наравне с публикою. Я стал пробираться в тесноте через всю залу, уж сколько переломал кринолинов – и счету нет. Конфузно ужасно: все смотрят в рожу. Только и слышишь: „Tiens, l’auteur est ici! Ah, le voilà!.. Ah, il est à Bruxelles! Tiens, il est russe!?“ (Вот как, автор здесь! А, вот он!.. А, он в Брюсселе! Вот как, он русский!?) То есть ни одного медведя так собаками не травили! Далее обступили меня – приглашают к себе… Возвращаюсь назад, та же потеха!..» (Из письма к С. С. Степановой от 27 декабря 1864 года старого стиля).

Успех Даргомыжского в этом концерте вполне походил на какой-то своеобразный триумф. Не привыкший к таким горячим и шумным выражениям восторга, наш музыкант чувствовал себя как бы ошеломленным и поспешил убежать из залы. Но овации преследовали его и далее. При разборе платья взволнованный композитор поспешно сунул кому следовало свой номерок, однако увидел, что придется подождать, потому что перед ним стояла целая группа лиц, предъявивших свои номерки раньше. Но едва Даргомыжский был замечен, как толпа расступилась, давая

ему дорогу и говоря женщине, раздававшей платье: «Servez monsieur! Servez monsieur avant nous!..» [15]. Композитор едва выбрался на улицу, а наутро даже отельный слуга уже знал, что «monsieur est un homme de talent» [16], – так быстро распространились слухи о русском композиторе, виновнике вчерашнего торжества.

О концерте 7 января отозвались уже не только бельгийские, но также некоторые парижские газеты. Из брюссельских же газет выдавался отзыв серьезной «Indépendance Belge». Вот что писалось там о концерте:

> «Второй концерт ассоциации брюссельских музыкантов доставил любителям редкий случай оценить достоинство одного русского композитора. Г-н Александр Даргомыжский, очень известный петербургскому музыкальному миру, представил в первый раз свои сочинения на суд брюссельской публики. Исполняли одну увертюру для большого оркестра и фантазию на казацкую танцевальную тему, также для оркестра. Если г-н Даргомыжский аматер[17] по своему положению, то он в то же время художник по своему таланту. Оба сочинения, только что прослушанные и проаплодированные посетителями концертов ассоциации, обличают полное знание технических средств и в то же время доказывают творческую способность совершенно необычайную. План увертюры намечен хорошо; идеи развиваются здесь ясно и естественно; инструментовка блестяща, без злоупотребления звуковыми средствами. Фантазия на казацкую тему элегантна и очень оригинальна. После этой пьесы г-н Даргомыжский был вызван оркестром и публикой. Значит, мы заявляем здесь об истинном успехе».

Другие газеты также отозвались о концерте с похвалою и отмечали в музыке Даргомыжского «удачную и мастерскую инструментовку, отсутствие претензии и капризной изысканности в развитии мелодических мотивов» и проч., прибавляя, что «теперь с севера идет к нам свет». О «Казачке» говорили, что он отличается «огнем и оригинальностью фактуры, а также оркестровыми подробностями увлекательной живости», и проч.

Таким образом, наш композитор быстро становился знаменитостью Брюсселя. Поистине, здешние впечатления его были приятным контрастом сравнительно со всем тем, чего он натерпелся у себя на родине! На нем с буквальною верностью

оправдывалось известное изречение о пророке в своем отечестве. И, вспоминая теперь о своих петербургских недругах, он готовил им маленькое отмщение. Отмщение это, впрочем совершенно невинное, состояло в том, что он собирал наиболее выдающиеся отзывы о себе иностранной прессы и, пересылая их сестре С. С. Степановой, просил распространить их по возможности в русских газетах.

> «Я думаю, – *писал он г-же Степановой,* – что ты удивляешься моему внезапному желанию гоняться за журнальной славой? Ничего не бывало; я менее чем когда-нибудь расположен искать известности в России, но признаюсь, что мне доставляет самое приятное развлечение и услаждение пошиканировать[18] петербургских свиней, которые столько лет хрюкали около меня – и на сцене, и в гостиных, и в журналах. Вот тебе вся разгадка…» (Из письма от 6 января 1865 года).

Тем временем брюссельские успехи Даргомыжского продолжались. Он принужден был постоянно посещать разные музыкальные собрания, концерты и проч., а также начинал бывать и в обществе, приглашаемый и всюду встречаемый как самый желанный и почетный гость. Капельмейстер Гансенс сближался с ним все больше и больше и говорил: «Si j'étais rentier, j'irais voyager avec vous. J'aurais dirigé vos compositions et vous auriez dirigé les miennes» (Если бы я был капиталистом, я поехал бы путешествовать с вами. Я дирижировал бы ваши сочинения, а вы – мои). Он стал даже поговаривать о желательности поставить в Брюсселе какое-нибудь из оперных произведений Даргомыжского. «Русалку» сам Даргомыжский не считал для этой цели особенно удобною как вещь, слишком рассчитанную на национальное понимание, и друзья остановились было на мысли поставить на брюссельской сцене «Торжество Вакха». Однако именно тогда директор театра, на который они рассчитывали, был в отъезде, а вскоре и самому Даргомыжскому пришло время уехать из Брюсселя, и таким образом замысел этот остался неосуществленным… Чтобы дать, однако, бельгийской публике возможность ближе познакомиться со своей музыкой, композитор занимался переводом на французский язык некоторых из своих романсов; он сообщает, что особенный эффект производила в публике его известная песня «Ванька-Танька»; публика имела тут действительно недурной образчик обработки комической темы…

Следуя затем своему заранее составленному путевому маршруту, Даргомыжский распрощался с радушным артистическим миром и обществом Брюсселя и в феврале 1865

года переехал в Париж. Но в эту поездку столица Франции произвела на него не особенно выгодное впечатление. Искусство французское, по замечанию его, в то время находилось в упадке, доступ в театры был довольно труден, знакомств в артистическом мире он не искал и не заводил, будучи, по-видимому, удовлетворен своими брюссельскими успехами. Таким образом, время его в Париже проходило довольно монотонно, и в середине февраля 1865 года он писал сестре следующие строки: «Я бы решительно соскучился в Париже, если бы не было у меня двух русских домов, где я по большей части провожу вечера…»

Съездив затем, как и в первое свое путешествие, на несколько дней в Лондон, он стал собираться домой и в начале мая 1865 года был уже на обратном пути в Россию.

Глава VII. «Каменный гость»

Общий характер музыкальных произведений Даргомыжского за 1856 – 66 годы. – Проект оперы «Рогдана», романсы, инструментальные произведения. – Опера «Каменный гость». – Речитативы этой оперы. – Общее ее значение.

Рассматривая в предыдущей главе тягостный период жизни нашего композитора, последовавший за окончанием и постановкой на сцене «Русалки», мы закончили рассказ о нем, по контрасту, описанием блестящих успехов музыки Даргомыжского за границею. И как 20 лет назад заграничные успехи отозвались для Даргомыжского благоприятно и в России, так же точно и теперь, почти вслед за возвращением композитора, так блестяще принятого и так высоко оцененного за границею, совершился в общественном мнении тот поворот, о котором мы упоминали раньше и в силу которого «Русалка» вдруг стала одною из излюбленных опер петербургской сцены. Что в самом деле лежало в основе этого нового «переворота», заграничная ли рекомендация, как прежде предполагал Даргомыжский, или просто всесильное время, – решить, конечно, трудно. Достоверно лишь то, что к 1866 году переворот этот действительно совершился, «Русалка» была оценена по достоинству и русская школа получила наконец права гражданства. Так логически завершался тяжелый период десятилетних ожиданий нашего композитора, описанный в предшествующей главе.

Но история этого периода была бы внутренно неполна, если бы мы умолчали о движении творчества и таланта композитора за это время. В эти 10 лет творческая мысль его, конечно, не бездействовала и шаг за шагом вела его к тому последнему из крупных произведений, которым он завершил свою художественную деятельность, – к опере «Каменный гость». Здесь мы постараемся выяснить значение этого последнего произведения Даргомыжского, но сначала скажем несколько слов о работах, предшествовавших «Каменному гостю» и относящихся ко времени 1856-66 годов.

Прежде всего: каковы были общий характер, общее направление этих произведений? Само время их появления, между «Русалкою» и «Каменным гостем», указывает и их характер, и их направление. Та «правда» и та «реальность изображения», к которым стремился композитор в опере «Русалка», были 10 лет спустя воплощены в опере «Каменный гость» уже не как стремление, а как строжайшая система, проведенная неумолимо, без всяких компромиссов и уступок, и составляющая

единственную и исключительную задачу всего произведения. Оба эти пункта, исходный – «Русалка» и конечный – «Каменный гость», определили и характер промежуточных работ. Все они отличаются тем же тяготением к правде, намеченной в «Русалке» и систематически воплощенной в «Каменном госте». Упомянем же некоторые важнейшие из этих промежуточных сочинений.

В начале шестидесятых годов Даргомыжский задумал волшебную оперу «Рогдана», по обстоятельствам не получившую, однако, осуществления. Написано было лишь несколько номеров, и затем проект был оставлен. Но о направлении оперы можно судить по тем двум хорам оттуда, которые нам известны (хор дев над спящей Рогданой и хор восточных отшельников). Они остаются яркими образцами именно указанного реального направления музыки.

Тем же духом реальной правды отмечены и несколько прекрасных романсов, которые относятся к этому времени. Некоторые из них отличаются глубоким драматизмом и страстью, возвышающеюся до степени истинно художественного пафоса (например «Старый капрал», «Паладин»), в других особенно замечательна их восточная окраска. Эта окраска, столь свойственная произведениям Глинки, у Даргомыжского является, однако, совершенно оригинальною и самостоятельною (например романс «О, дева роза»).

Далее следуют романсы комического характера. Мы уже говорили о специальной способности Даргомыжского именно к элементам комическим, – способности, не только отличающей его от Глинки, но и прямо выделяющей из среды всех русских композиторов. Не оставив нам комической оперы, он проявил эту особенность своего таланта в целом ряде комических романсов-сцен, каковы, например, «Червяк», «Титулярный советник», «Как пришел муж из-под горок», «Мчит меня в твои объятья». Общею серьезною основой этих комических произведений является очевидная цель их: изображение все той же действительности и жизненной правды, – цель всех произведений, всего творчества Даргомыжского со времени «Русалки».

Из числа инструментальных произведении этого периода нужно упомянуть известного «Казачка», который, как мы видели, производил такое сильное впечатление за границею, затем «Чухонскую фантазию» и «Бабу Ягу» – все произведения юмористического характера, «самобытные русские скерцо, составляющие pendant[19] к „Камаринской“ Глинки», как отзывается о них В. В. Стасов.

Таковы важнейшие произведения того десятилетнего периода, который начался написанием «Русалки» и завершился

созданием оперы «Каменный гость». Перейдем же теперь к этому последнему произведению нашего композитора.

«Опера эта, – говорит В. В. Стасов, – есть то создание, которое дает Даргомыжскому бессмертие и навсегда делает его равным творцу „Руслана“.» В других местах тот же критик называет «Каменного гостя» «одним из гениальнейших созданий мира» и «гениальным краеугольным камнем грядущего нового периода музыкальной драмы». Оставляя такую цельность и безусловный характер приговора на ответственности цитируемого автора, постараемся прежде всего выяснить сущность и главные особенности этой действительно и во всех отношениях исключительной оперы. Тогда нам, может быть, легче будет определить и общее значение ее. Начнем небольшой исторической справкой о формах речитатива в оперной музыке.

В прежнее время, то есть до реформы Глюка, речитативы в опере не имели никакого самостоятельного музыкального значения. Опера состояла из отдельных музыкальных номеров: арий-соло, ансамблей двух, трех, четырех голосов, наконец, хоров, – которые нужно было чем-нибудь связать. Этим-то связующим элементом и были тогдашние речитативы, представлявшие из себя сухие и, в сущности, совсем прозаические разговоры, сопровождаемые для чего-то кое-каким музыкальным аккомпанементом. Глюк первый попытался ввести эти прозаические части оперы в круг музыкальных ее элементов, сделав их певучими и преследуя в них самостоятельные музыкально-поэтические цели. Русская же школа в лице Даргомыжского, приняв в свои руки эту реформу Глюка, пошла далее и успела разработать музыкальную речь речитативов, музыкальную декламацию до степени полного совершенства. Речитативы у Даргомыжского, совсем утратив свой первоначальный служебный характер, становятся самостоятельными и важными музыкальными элементами, задача которых – художественное воспроизведение средствами музыки человеческой речи со всеми ее оттенками и изгибами, со всеми ее бесчисленными и столь трудно уловимыми особенностями. Так трактуемая, музыкальная речь становится превосходным и могучим средством для самой реальной драматической характеристики действующих лиц и их настроений, а также движения и изменения этих настроений, со всеми детальными тонкостями, даже слову не всегда доступными… Таково значение новейших речитативов, значение музыкальной декламации, доведенной до крайней степени своей художественной разработанности, какою мы находим ее у Даргомыжского.

Чтобы понять теперь главные особенности и сущность оперы

«Каменный гость», достаточно сказать, что вся опера состоит единственно и исключительно из речитативов, из декламации, положенной на музыку. В ней нет никаких арий, никаких ансамблей и никаких хоров. Вся задача и вокальной, и инструментальной музыки сведена тут к единственной цели – музыкальному изображению, музыкальной передаче человеческой речи, составляющей содержание текста.

Надо сказать, что такое предприятие, как опера «Каменный гость», представляется в истории оперной музыки делом вполне небывалым и единственным. Конечно, и сам композитор очень ясно сознавал всю исключительность, всю небывалость предпринятой в 1866 году работы и тогда же (17 июля) писал Л. И. Кармалиной: «Я не совсем еще расстался с музой… Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены „Каменного гостя“ так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать. Но чем же я-то хуже других? Для меня недурно». В другом письме к тому же лицу (от 9 апреля 1868 года) композитор сообщает о том, что опера его близится к окончанию, и говорит: «Вы поймете, что это за труд, когда узнаете, что я пишу музыку на текст Пушкина, не изменяя и не прибавляя ни одного слова. Конечно, это произведение будет не для многих…»

Итак, говорить об опере Даргомыжского «Каменный гость» – значит говорить только о речитативах оперы. В ней решительно отброшены в сторону все условные и формальные элементы оперного жанра и даже все самостоятельные задачи музыки, если только они не связаны с задачами текста и ими не вызываются. На вопрос же, каковы с художественной точки зрения сами эти речитативы, мы, собственно, уже ответили выше, говоря о свойствах и особенностях новейших речитативов. Их, без сомнения, можно вполне отождествить с речитативами Даргомыжского, ибо в этой области, бесспорно, никто ни раньше, ни позже не пошел дальше нашего композитора. Повторяя наше собственное выражение, мы опять должны сказать, что музыкальная декламация «Каменного гостя» разработана буквально до степени совершенства, дальше которого, по-видимому, и идти некуда. В этой опере музыкальная речь Даргомыжского так гибка и так богата средствами выражения, что в совершенстве справляется решительно со всяким поэтическим содержанием слова. Нежность, любовь, страсть, страх, самый тонкий психологический анализ, мотивы комизма – все удается ему, все передано средствами музыки в такой точной близости к тексту Пушкина, что можно сказать без всякой натяжки: «Каменный гость» Даргомыжского есть самый точный перевод

произведения Пушкина с одного поэтического языка на другой. И по своим художественным достоинствам этот перевод Даргомыжского ни в чем не уступает оригиналу Пушкина. А этим, кажется, все сказано!..

Таково общее впечатление от музыки оперы «Каменный гость». О тексте же говорить не приходится, потому что, как сказано, Даргомыжский воспользовался здесь текстом Пушкина дословно, ничего от себя не прибавляя и не убавляя. Мы не будем также останавливаться на отдельных местах музыки, за исключением, пожалуй, одного, особенно великолепного. Пусть читатель припомнит известную сцену на кладбище, где мотив ужаса разработан с таким поразительным совершенством, что повергает в изумление даже принципиальных противников реального направления в музыке. Возьмем отзыв об этой сцене именно у одного из таких принципиальных противников реализма – Г. А. Ларош. Говоря о сцене на кладбище, он находит, что задача этой сцены – выразить ужас, овладевший человеком при виде мраморной статуи, кивающей головою, – осуществлена очень удачно, хотя тут же критик и оговаривается, что сцена эта будто бы и «вычурна», и «болезненна до крайности» (?). В этой сцене «заключена своеобразная сила, и ощущение ужаса, оковавшего Лепорелло и Дон Жуана, невольно передается слушателю». «Технический прием, – продолжает Ларош, – употребленный здесь Даргомыжским, не нов; это гамма из целых тонов… но форма, в которой эта гамма употреблена здесь, оригинальна и смела, а местами даже выказывает руку искусного контрапунктиста… В варьяциях на основной мотив, взятый из этой гаммы, соблюдена искусная постепенность: самая мощная, тяжеловесно-грандиозная гармония прибережена к концу: ее играет один оркестр при падении занавеса», и проч. «Непосредственное действие» этой сцены критик признает в заключение «сильным и неоспоримым». Надо прибавить, что эта замечательная гамма, о которой Ларош говорит так сдержанно, в отзыве, например, Стасова называется «ужасающей, громовой» гаммой и производит на слушателя действительно потрясающее впечатление…

Тот же Ларош, резюмируя свои замечания об опере «Каменный гость», находит, что, «несмотря на все свои крайности и странности», опера эта есть произведение «даровитое, остроумное и вдохновенное». Мы не без умысла приводим этот заключительный приговор одного из противников направления, отразившегося в опере «Каменный гость». Характерна именно эта двойственность приговора; она указывает на то двойственное впечатление, которое производила и производит опера, она

указывает на возможность возражений и оппозиции, какие это произведение вызвало тотчас после своего появления. Эти возражения необходимо также иметь в виду, чтобы составить себе вполне правильное понятие о значении разбираемой оперы.

Задача, которую себе поставил композитор: передать с возможной точностью текст Пушкина, – эта задача исполнена вполне блистательно; реальность изображения – безусловна, и речитативы, из которых состоит все произведение, – совершенны. Но далее возникает вопрос: зачем вся опера состоит только из одних речитативов? Зачем композитор так произвольно ограничил средства оперной музыки одними формами речитатива? Вот на эти-то вопросы мы и не находим достаточно обоснованного ответа и должны прийти к заключению, что ограничение это произвольно и не вызывается теоретической необходимостью. Музыка в опере может достигать тех же целей реального изображения, и не ограничивая всех своих средств одними лишь речитативами. Правда, защитники крайнего реализма возражают тут, что всякого рода арии, ансамбли и даже хоры представляются в самом существе своем явлением совсем не реальным. Но на это можно заметить, что с точки зрения самой строгой прозаической естественности и сами речитативы представляются явлением нереальным, ибо в действительной жизни люди, без сомнения, не ведут разговоров посредством пения. Но, предъявляя такую крайнюю требовательность, мы должны будем отвергнуть всю оперную музыку, а за нею и всю стихотворную поэзию, ибо, говоря абсолютно, и она недостаточно реальна, недостаточно естественна. Дело, однако, в том, что такая непомерная требовательность является ненужною крайностью. Искусство имеет свои права, как в свое время заметил еще Гете. Свои права имеет и стихотворная поэтическая форма, а в оперной музыке, кроме речитативов, – и хоры, и арии, и даже ансамбли. Свои законные права имеет в искусстве вообще известная степень условности. Переходя же к нашему частному вопросу, надо признать, что автор «Каменного гостя» мог так же или почти так же реально воссоздать произведение Пушкина, и не замыкаясь в сфере одних только речитативных форм, не отвергая других форм оперной музыки, также законных. Важно лишь, чтобы все эти формы употреблялись умело, в соответствии с духом и смыслом источника, хотя бы для музыкальных целей и пришлось соответственно изменить основной текст. Излишнее стремление к буквальному сохранению текста при музыкальном его воспроизведении также не имело никаких достаточных оснований, не вызывалось никакою художественною надобностью… И кто же лучше Даргомыжского сумел бы

выдержать это реальное соответствие музыки с текстом, целесообразно сохраненным? Не дает ли нам самых блистательных доказательств такого гениального уменья хотя бы опера «Русалка»?

Мы не можем вдаваться здесь в более подробный разбор теоретических споров, которые в свое время велись между представителями реального направления в музыке и их противниками; в нашем изложении лишь кратко намечены важнейшие возражения крайнему музыкальному реализму. Подводя же итоги всем соображениям, какие вызывает произведение Даргомыжского, мы закончим наши отзывы о «Каменном госте» следующими общими выводами. В пределах задачи, какую композитор себе поставил в этой опере: воспроизвести музыкально весь текст Пушкина – цель его достигнута неслыханно блестящим образом. Замкнувшись в сфере одних только речитативов, он произвольно и напрасно ограничил средства оперной музыки, но и при этих ограниченных средствах силою своего необыкновенного дарования успел создать произведение вдохновенно прекрасное, вполне отвечающее его колоссальному таланту.

Опера «Каменный гость» была поставлена на сцене уже после смерти Даргомыжского. Композитор умер, не успев вполне довести до конца свою работу. Но недописанным оставалось очень немногое, и, по желанию Даргомыжского, выраженному перед смертью, опера была окончена Ц. А. Кюи. Инструментовку ее, согласно тому же желанию покойного автора, исполнил Н. А. Римский-Корсаков.

16 февраля 1872 года «Каменный гость» был впервые дан на сцене Мариинского театра, и, как и следовало ожидать, никакого особенного успеха опера не имела. Характер произведения был слишком необычный, небывалый, по выражению самого Даргомыжского, чтобы публика могла за этими небывалыми, ново-необычайными формами рассмотреть богатое внутреннее поэтическое содержание. Не находя в новом произведении никаких привычных оперных элементов, подлежащих ее оценке, публика не заметила в опере, по-видимому, и никаких достоинств. Ведь это были «только речитативы»! Возвышенная правда, глубокий драматизм этих речитативов и тонкая поэзия, разлитая по всему произведению, – все это осталось неоцененным, как и следовало ожидать. «Конечно, это произведение будет не для многих», – предсказывал Даргомыжский еще в 1868 году…

Глава VIII. Последние годы жизни и смерть

Последние годы жизни. – Болезнь. – Смерть и погребение. – Общественная складчина для приобретения оперы «Каменный гость»

Последние годы жизни Даргомыжского были посвящены почти исключительно работе над оперой «Каменный гость», начатой вскоре по возвращении его из-за границы: впервые упоминается о «Каменном госте» в письме Даргомыжского к Л. И. Кармалиной от 17 июля 1866 года. Спустя некоторое время здоровье композитора заметно расстроилось и начало ухудшаться. В первый раз он говорит об этом в письме к той же г-же Кармалиной летом 1867 года. В январе следующего года его положение стало уже опасным, как об этом можно заключить из письма его к К. Н. Вельяминову (от 24 января 1868 года). «О себе не могу сказать, – писал он, – ничего утешительного. Болезнь моя, кажется, усиливается. Послезавтра обещал быть ко мне Боткин. Будет ли от него толк – Бог ведает. Выезжать мне становится труднее». Тем не менее творческая энергия его с упадком физических сил не только не угасала, но, напротив, как-то странно усиливалась.

> «Взамен того (то есть физических сил), – *говорит он в том же письме,* – при нервическом моем состоянии у меня расходилась творческая жилка так, как бывало только в молодости. Это в самом деле странное явление! Сидя за фортепианами, больной и сгорбленный, я в пять дней подвинул своего „Каменного гостя“ так, как бы здоровый и в два месяца его не подвинул. Долго ли это продолжится – не знаю!»

Письмо его к тому же Вельяминову от 14 февраля 1868 года говорит о новом обострении болезни. Страдания его были ужасны; всякое движение, по словам его, резало ножом, и бедный музыкант жаждал теперь уже не выздоровления, а хотя бы только временного облегчения для того, чтобы… продолжать свою художественную работу. Да, среди самых ужасных физических мучений композитор находил еще достаточно силы воли и нравственного величия, чтобы не прекращать своего вдохновенного труда, пользуясь всеми, хотя бы самыми короткими, промежутками, когда тяжелая болезнь затихала.

Летом 1868 года была наконец точно определена его болезнь, состоявшая, по словам Даргомыжского, в «расстройстве чего-то около сердца и чрезмерно сильном и неправильном обращении крови». Это был, разумеется, аневризм, от которого несколько месяцев спустя он и умер. Смерть последовала внезапно, как всегда бывает при этой болезни, однако композитор успел, как мы уже говорили, заранее распорядиться дальнейшею судьбою своего последнего произведения. Даргомыжский умер в 7 часов утра 5 января 1869 года, на 56-м году от рождения.

Так окончил свою жизнь гениальный художник, столь много потрудившийся на поприще русского национального искусства…

8 газетах появились некрологи, извещавшие публику о понесенной ею утрате. Приводим в сокращенном виде один из них, написанный человеком, действительно и вполне понимавшим размеры этой утраты.

> «В лице Даргомыжского, – *писал в „С.-Петербургских ведомостях“ Ц. А. Кюи,* – искусство понесло тяжелую, невознаградимую потерю, а русское искусство осиротело. Сотоварищ и преемник Глинки, он неуклонно и с необычайным, своеобразным талантом вел вперед вокальную романсную и оперную музыку и наконец довел ее до той правды, до того совершенства выражения, далее которого, в настоящую минуту, довести ее немыслимо. Потеря его тем более невознаградима, что он умер в полной зрелости и силе своего громадного таланта… Но сделанного Даргомыжским слишком достаточно для того, чтоб он занял в истории оперы одно из самых почетнейших мест; для того, чтоб вместе с другим великим творцом „Каменного гостя“ можно было про него сказать: „Он памятник себе воздвиг нерукотворный“…»

9 января состоялось погребение. Печальная церемония собрала, разумеется, представителей всего артистического мира Петербурга; гроб несли на руках до самой Александро-Невской лавры, где останки великого музыканта были опущены в могилу, расположенную неподалеку от могилы его друга и сподвижника по искусству М. И. Глинки. Но речей, как сообщают тогдашние репортеры, на могиле произнесено не было. Конечно, и без слов понимала собравшаяся публика значение совершающегося перед ее глазами события…

Затем… колесо петербургской жизни пошло своим чередом, все вошло в свою колею, об усопшем композиторе поговорили и, как водится, замолчали.

Прошло почти два года со времени смерти Даргомыжского. Но вот в «С. – Петербургских ведомостях» (№ 327 за 1870 год) неожиданно появилось письмо, подписанное Ц. А. Кюи, в котором сообщались во всеобщее сведение нижеследующие удивительные вещи. Согласно предсмертному желанию А. С. Даргомыжского его опера «Каменный гость» была окончена Ц. А. Кюи и, инструментованная Н. А. Римским-Корсаковым, представлена затем в петербургскую театральную дирекцию для постановки на сцене. Вознаграждение, которое при этом требовалось в пользу наследников композитора, определялось суммою три тысячи рублей серебром: эту цифру назначил сам покойный автор оперы. Но дирекция театров, согласная поставить оперу в принципе, отказалась, однако, приобрести ее за указанную сумму, ссылаясь при этом на «Положение» (утвержденное еще в 1827 году), в соответствии с которым русский композитор не мог получить за свою оперу более четырех тысяч рублей ассигнациями, или 1143 рублей серебром. Иностранные композиторы, по смыслу того же «Положения», могли получать и более; так, например, Верди получил за свою «Силу судьбы» чуть ли не до 15 тысяч рублей, но автор «Каменного гостя» был русский и потому должен был довольствоваться меньшим. Однако г-н Кюи не согласился «уступить» дирекции с цены покойного композитора и, доводя обо всех этих обстоятельствах до сведения русской публики, упомянутое письмо свое заключал такими словами: «Вот почему „Каменный гость“ лежит до сих пор у меня и пролежит еще, быть может, неопределенно долгое время, пока не окажется возможным дать русскому более 1143 руб. или же признать Даргомыжского иностранцем».

Письмо это произвело в публике известную сенсацию. О нем заговорили многие; но одним из первых откликнулся на него В. В. Стасов, поместив в «С. – Петербургских ведомостях» (№ 329 за 1870 год) нижеследующее любопытное «Послание к С. – Петербургскому собранию художников»:

> Милостивые государи! – *торжественно начинал автор свое послание.* – Из письма Ц. А. Кюи, напечатанного в сегодняшнем номере «С. – Петербургских ведомостей» (27 ноября), вам, конечно, известен новый факт, увеличивший собою количество печальных фактов русской художественной истории. Опера «Каменный гость», лучшее и последнее создание Даргомыжского, достойное соперничать с гениальным «Русланом и Людмилой» Глинки, не принята на сцену и останется не известной нашей публике вопреки всем

самым горячим ожиданиям, потому что не признано возможным заплатить за русскую оперу 3000 руб. Конечно, как и все узнавшие об этом изумительном событии, вы пожимаете теперь плечами и с удивлением спрашиваете себя: «Что ж это значит? На что же, наконец, это похоже? Неужели в ряду наших расходов „три тысячи“ составляют уже такую огромную сумму, что нечего о ней и задумываться, какой бы, впрочем, талант, красота и мастерство ни присутствовали в новом создании? Или, может быть, мы такие богачи на таланты и великие произведения, что не стоит много церемониться с какой-нибудь оперой и есть она или нет на свете – все равно?» Да, вероятно, вы так рассуждаете в настоящую минуту и сердитесь, и негодуете от всего сердца; но я вам должен сказать, что вы тысячу раз неправы потому, во-первых, что совершенно напрасно воображаете, будто у нас все непременно так и должны дорожить художниками и их созданиями, как это бывает в остальной Европе; а во-вторых, вы неправы потому, что не знаете хорошенько всегдашней участи наших опер. Дело в том, что лишь одни бездарные или по крайней мере очень плохие из числа русских опер пользуются всяческим успехом, точно будто они сочинены иностранцами; но зато, наоборот, все самые талантливые, иногда гениальные наши оперы должны пройти на своем веку сквозь тысячу мытарств. Примеры налицо. Вспомните «Жизнь за Царя»: ее поставили на сцену лишь тогда только, когда Глинка дал подписку не требовать никакого вознаграждения за свою оперу. «Руслана» сначала давали несколько времени, но потом бросили и забывали про него целых 14 лет, так что нужны были Бог знает какие усилия, чтобы наконец эту оперу снова услыхала русская публика. С «Русалкой» была история в том же роде. Кто знает все это, конечно, никогда не удивится неуспеху хорошей русской оперы: «Верно, она уже очень талантлива, если ей крепко не везет у нас», скажет про себя всякий. Но неуспех оперы «Каменный гость» превосходит, кажется, все, что прежде бывало в этом роде: никто даже не развернул ее нынче, никто даже не справился о том, хороша она или дурна, гениальна или посредственна. До сих пор речь шла все только об одном: о трех тысячах и о том, что таких (!) денег за русскую оперу платить нельзя. Ну, может быть, все это действительно прекрасно, превосходно и даже

очень остроумно; может быть, все это точно так и должно быть, но все-таки, мне кажется, такие удивительные порядки должны глубоко печалить и оскорблять вас, художников, и т. д.

Изложив такие общие соображения, г-н Стасов делает затем предложение, чтобы сами художники купили произведение Даргомыжского. «Приобретите вы „Каменного гостя“ сами, – советует он, – и потом подарите его русскому театру, русскому народу». Сделать это, по его мнению, нетрудно, стоит только обществу художников дать для собрания нужных денег концерт. «Но пусть на афише стоит крупными буквами, что вы даете этот концерт именно на то, чтоб собрать три тысячи на покупку „Каменного гостя“ Даргомыжского, которого иначе мы все, пожалуй, лет 20, а пожалуй, и никогда не увидим на театре».

В заключение автор «Послания» выражает надежду, что и все русское общество не останется глухо к этому воззванию и со своей стороны окажет содействие в сборе суммы, необходимой для покупки оперы. «Мне кажется, – говорит он, – наверное наше общество не останется глухо к призыву, в самом деле национальному, и своими сложенными рублями поможет вам положить великое художественное произведение на алтарь отечества».

И надежда г-на Стасова оказалась не напрасною. Русское общество действительно откликнулось на этот призыв и начало «складываться своими рублями». Доброхотные даяния на покупку «Каменного гостя» стекались между прочим в некоторые петербургские редакции, и в газетах того времени можно прочитать любопытные сообщения-квитанции, вроде следующего: «5 декабря получено в редакции от разных лиц, через посредство г-на Бритнева, на покупку оперы Даргомыжского „Каменный гость“ – 315 р., от неизвестного из Любани – 5 р.». («СПб. вед.», 1870, № 336). Наконец необходимая сумма набралась полностью. Тогда опера Даргомыжского была торжественно куплена и поставлена на сцене, как сказано, 16 февраля 1872 года.

Так завершилась эта поучительная во многих отношениях общественная складчина…

Источники

1. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. (Автобиография и переписка). Сообщ. В. В. Стасова и В. Г. Кастриото-Скандербека. – «Русская старина», 1875.

2. *В. В. Стасов*. Наша музыка за последние 25 лет. – «Вестник Европы», 1883, №10.

3. *В. С. Серова*. Русская музыка. – «Северный вестник», 1885, №4.

4. *А. Н. Серов*. «Русалка», опера А. С. Даргомыжского. (10 статей). – «Музыкальный и театральный вестник», 1856.

5. *Г. А. Ларош*. «Каменный гость» Даргомыжского. – «Вестник Европы», 1872, №4.

6. *Л. И. Кармалина*. Воспоминания. – «Русская старина», 1875, №6.

7. «С. – Петербургские ведомости», 1870, №327 («Письмо» *Ц. А. Кюи*) и № 329 («Послание» *В. В. Стасова*); «Голос», «Новое время», «Journal de St. – Pétersbourg» за 1870 год.

notes

Примечания

1

Говоря о важнейших источниках, которые должны лечь в основу всякой биографии А. С. Даргомыжского, мы не упоминаем здесь о многих второстепенных, также послуживших нам для составления настоящего очерка

2

Я советую вам крепко заниматься (*фр.*)

3

Письмо написано на французском языке, и здесь получается игра слов: «Cette pauvre fille… pour en faire une fille publique, chose á laquelle elle est destinee»

4

«Добрый молодец, жди-пожди!» (*фр*.)

от фр. *animé* – оживленный, живой

третьего сословия (*фр.*)

7

«Иван-мужик»

8

knoutier – букв, тот, кто избивает кнутом (авторский неологизм); экзекутор. Knoutier en chef – главный экзекутор (*фр.*)

9

младший экзекутор (*фр.*)

при царе (*фр.*)

11

К чёрту Россию, уедем во Францию, страну свободы и искусств (*фр.*)

12

К чёрту гимназический театр, пойдемте в кафе, где пьют шоколад (*фр*.)

«Биографии музыкантов» (*фр.*)

тогдашний директор театров

15

Обслужите господина! Обслужите господина вперед нас (*фр.*)

господин – талантливый человек (*фр.*)

от фр. *amateur* – любитель

18

Шиканировать – притеснять, придираться, цепляться, привязываться и надоедать или вредить (*Словарь В. Даля*)

pendant – соответствующее, равное чему-либо; пара (*фр.*)